Das schöpferische Zusammenspiel von Bewusstsein und Unbewusstem

Abhandlung

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Agnes Mirtse
von Rüschlikon

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. D. v. Uslar

1979

Zürich 1978
Druck: A. Wohlgemuth, Zollikon

Das schöpferische Zusammenspiel von Bewusstsein und Unbewusstem

Abhandlung

Agnes Mütze

Das schöpferische Zusammenspiel von Bewusstsein und Unbewusstem

Abhandlung

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von

Agnes Mirtse
von Rüschlikon

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. D. v. Uslar

Zürich 1978
Druck: A. Wohlgemuth, Zollikon

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Inhalt

I. Das Zusammenspiel von Bewusstsein und Unbewusstem

Das Unbewusste: Problematik der Begriffsbestimmung . . 1
Das Aufkommen des Wortes 'Das Unbewusste' 2
Freuds Beziehung zum Unbewussten und zu der Romantik . 4
Die Komplexnatur des Unbewussten und Ichbewusstseins . 6
Die Trennung des Bewusstseins vom Unbewussten und Ichbildung 8
Entwicklungspsychologische Aspekte 9
Psychoanalytische Aspekte 12
Ueber das 'Ich' 13
Abwehrmechanismen in der Ich-Psychologie 16
Regression 18
Verdrängung 23
Wiederkehr des Verdrängten als Sublimierung 26
Ambivalenz 30
Phasen des schöpferischen Vorgangs 33
Typen der schöpferischen Produktionsweise 36
Das Zwischenreich der Phantasie 40
Zusammenwirken verschiedener psychischer Mechanismen . 44
Das schöpferische Zusammenspiel von Bewusstsein und Unbewusstem 47
Sprachlichkeit 53

II. Schamanismus, Dichtung und Psychologie 76

III. Das Verhältnis von Psychologie und Dichtung . . . 102

Literatur als Bestätigung psychologischer Theorien . . 106
Die Frage der Wechselwirkung 108
Konstruktion einer Dichterpersönlichkeit 110
Aufsuchen psychischer Mechanismen (Psychologismus) . . 113
Auswahl der Werke 115
Funktion der Form 116
Umgang mit Symbolen 118
Seinsweise dichterischer Figuren 122
Traumanaloge Betrachtungsweise der Dichtung 130

Literaturangaben 140

I. Das Zusammenspiel von Bewusstsein und Unbewusstem

Das Unbewusste: Problematik der Begriffsbestimmung

Das Unbewusste und das Bewusstsein sind wie das Ich in der Psychologie Konstruktbegriffe. Das Paradoxon der Begriffsbestimmung liegt im Wesen des sprachlichen Ausdrucks 'un-bewusst' (negative Bestimmung) in Abhebung von Bewusstem. Sobald etwas nicht bewusst ist, wissen wir davon auch nichts. Wie könnte es dann doch bestimmbar sein? Wie kann es dem Bewusstsein zugänglich gemacht werden, ohne sein Wesen - Unbewusstheit - zu verlieren? Das philosophische Dilemma lässt sich nicht leugnen.
Für die Psychologie als Erfahrungswissenschaft stellt sich das Problem anders. Die Psychologie fragt nach dem Unbewussten, indem sie nach der Wirksamkeit von etwas fragt, das wir zwar nicht kennen, auf dessen Vorhandensein wir aber gerade wegen seiner Wirkung schliessen müssen. Auf analoge Weise ist in der Astronomie die Berechnung von Planeten möglich (z.B. Pluto).

Die Unbestimmbarkeit des Unbewussten ist nicht durch die Ungewissheit seiner Existenz, sondern durch seine Unbestimmtheit gegeben. Die Auseinandersetzung mit dem Unbewussten zeigt, dass es auf sehr verschiedene Weise aufgefasst werden kann: Zustand, Struktur, Inhalt, Form, Kraft, Funktion usw. Das bedeutet für uns, dass nur ein Theoriekomplex zu annehmbaren Aussagen über das Unbewusste führen kann. Das Unbewusste ist ein Erfahrungsbegriff, zugleich aber auch ein Grenzbegriff in der Tiefenpsychologie.*
Wenn man innerhalb der Tiefenpsychologie von unbewussten Regionen, von auf- und absteigenden Kräften spricht, sind

---

*Tiefenpsychologie bezeichnet alle theoretischen Systeme, die mit dem Unbewussten arbeiten; als zwei grosse Richtungen sind die Psychoanalyse Freuds und die analytische Psychologie C.G.Jungs zu unterscheiden.

wir - durch die Sprache geleitet - geneigt, uns darunter einen Kräfteablauf von unten oder von oben räumlich vorzustellen (z.B. die Bezeichnung 'Unterbewusst' drückt diese Tendenz im Sinne der Topik aus, hat sich jedoch im psychologischen Sprachgebrauch nicht durchgesetzt). Nur in 'uneigentlicher Bedeutung' sei daher die Versenkung des Unbewussten in unteren Regionen des Seelischen zu verstehen.

Das Aufkommen des Wortes "das Unbewusste"

Bevor das Wort "das Unbewusste" in der Fachsprache der Tiefenpsychologie zu einem Grundbegriff geworden ist, lange vor Freud und Jung, schrieb C.G.Carus "Zur Entwicklungsgeschichte der Seele" (1846): "Der Schlüssel zur Erkenntnis vom Wesen des bewussten Seelenlebens liegt in der Region des Unbewusstseins." [1)]

Nach L.Whyte's Buch "The Unconscious before Freud" ist Ernst Platner, ein deutscher Arzt und Anthropolog, der erste, der das Wort "Unbewusstseyn" gebraucht und es dem Bewusstsein gegenüberstellt. Platner schreibt: "Bewusstlose Vorstellungen sind oft von der einen Seite Ursachen, von der anderen Wirkungen von bewussten; und das Leben der menschlichen Seele ist eine stetige Reihe, unter dem Wechsel von Bewusstsein und Unbewusstsein, verknüpfter Vorstellungen." [2)]

Die Bedeutung einer "bewusstlosen Kraft" im Bereich der Kunst und der schöpferischen Arbeit war schon Schelling nicht neu: "Schon längst ist eingesehen worden, dass in der Kunst nicht alles mit dem Bewusstsein ausgerichtet wird, dass mit der bewussten Tätigkeit eine bewusstlose Kraft sich verbinden muss". [3)]

Bei Jean Paul heisst es: "Das Unbewusste ist den Geistern eigentlich das grösste Reich und eben wegen dieses Unbewusstseins das innere Afrika, dessen Grenzen, die man nicht kennt, sehr weit auseinandergehen können." Der Mensch könne nicht lange in bewusstem Zustand verharren und könne nicht "Alles" bewusst machen. Jean Paul schreibt: "Warum soll denn Alles zum Bewusstsein kommen, was im Geiste liegt, da ja das, wessen er sich schon bewusst war, z.B. das ganze weite Reich des Gedächtnisses, nur in kleinen Vierteln erleuchtet vor ihn tritt und die ganze übrige Welt unsichtbar im Schatten bleibt? Und kann es nicht zweite Welthälften unseres geistigen Mondes geben, die sich dem Bewusstsein gar nicht zuwenden?" [4]

Freud, der dem Unbewussten unerschütterlich das Wort redete und innerhalb der Tiefenpsychologie als sein eigentlicher Entdecker gilt, sagte an seinem 70.Geburtstag: "Die Dichter und Philosophen haben vor mir das Unbewusste entdeckt: was ich entdeckte, war nur die wissenschaftliche Methode, mit der es erforscht werden kann." [5]

Kulturhistorisch gesehen war die deutsche Romantik die Sternstunde des Unbewussten. Das ist ein bemerkenswertes Phänomen. Denn die Hinwendung zur Ratio hatte sich bereits während der 'Aufklärung' vollzogen. Die dadurch ausgelöste Ueberbetonung des Bewusstseins dauert an und spitzt sich in unserem technisch-wissenschaftlich hochentwickelten Jahrhundert weiter zu. Die fortschreitende Entfremdung vom Unbewussten und die Ueberdifferenzierung des Bewusstseins erlitt einen jähen Unterbruch während der Romantik.

Die Romantik ist der grosse Augenblick des Unbewussten. Das Merkwürdige daran ist, dass es zugleich seine Sterbestunde ist. Bei seinem Untergang kommt die grosse Sehnsucht auf die Welt. Eine romantische Sehnsucht nach all dem, was geheimnisvoll, dunkel, irrational, unfassbar, fremd-

artig, todbringend ist, mit einem Wort nach dem, was dem Bereich des Unbewussten angehört. Romantische Dichter und Künstler treiben sozusagen Kult mit dem Unbewussten. Ergriffenheit, Faszination und Ekstase machen ihre Entrückungspoesie zu einer schamanenhaft magischen Erscheinung. (Vgl.dazu S.85 ff.)

Und dies geschieht um eine Zeit, in der die zunehmend bürgerliche Welt immer nüchterner und realitätsangepasster wird. Mit anderen Worten: Die Spaltung zwischen Ratio und Irrationalem, zwischen Verstand und Gefühl wird immer grösser. Sie ergänzen sich nicht mehr, sind nicht mehr harmonisch aufeinander bezogen, vielmehr scheint das eine das andere auszuschliessen. Die Ismen sind bereits im Aufmarsch: Realismus, Naturalismus, Rationalismus, Positivismus. Sie machen die nachromantische Weltanschauung aus.

Daher könnte man sagen: Der Begriff des Unbewussten entsteht in dem Augenblick, in welchem das damit Bezeichnete uns immer mehr entrückt.

Freuds Beziehung zum Unbewussten und zu der Romantik

Freud kommt von seiner therapeutischen Erfahrung her zur Hypothese des "Unbewussten". Zunächst versteht er darunter "ein besonderes seelisches Reich mit eigenen Wunschregungen, eigener Ausdrucksweise und ihm eigentlichen seelischen Mechanismen". [6)]

Die Träume weisen Freud den Weg zum Unbewussten; die Traumdeutung ist - mit seinen Worten - die "Via regia zur Kenntnis des Unbewussten". Die Erforschung unbewusster Vorgänge und Produkte führt Freud zur Annahme, dass zwischen Traum und Dichtung eine gewisse Analogie besteht. Danach hängt

die schöpferische Fähigkeit von der Tätigkeit des sog. Traumbewusstseins, bzw.des Unbewussten ab.(S.a.S.133 ff.) Aus den Erkenntnissen der Traumdeutung ergibt sich die allgemeine Zielsetzung der Psychoanalyse: Unbewusstes ins Bewusstsein zu heben, einen dunklen und blinden Bereich zu erforschen.

Ohne sich in Spekulationen zu verlieren, kommt Freud zu einer Definition im deskriptiven Sinn: "Wir nennen unbewusst einen psychischen Vorgang, dessen Existenz wir annehmen müssen, etwa weil wir ihn aus seinen Wirkungen erschliessen, von dem wir aber nichts wissen." [7)]

Freuds Auseinandersetzung mit dem Unbewussten wird auf die Romantik zurückgeführt. Thomas Mann hebt "die höchst merkwürdigen Beziehungen Freuds zur deutschen Romantik" hervor. [8)] Starobinski erachtet es als vertretbar, die Psychoanalyse als einen Höhepunkt der romantischen Literatur des 19.Jahrhunderts anzusehen. Während aber die Dichter der Romantik sich im Zustand der Ekstase der Faszination des Unbewussten freiwillig aussetzen, will Freud es aus der Distanz des analytischen Verstands erforschen. Gegen das romantische Weltgefühl, wonach Bewusstheit zwar möglich, aber der Grund der Dinge irrational sei, lehnt sich in ihm der Wissenschafter auf. Daher sei es verfehlt, meint Starobinski, in Freuds Zuwendung zum Unbewussten, in der Psychoanalyse, "ein Unternehmen zugunsten des Irrationalen zu sehen"; vielmehr sei die Psychoanalyse "ein Diskurs der Ratio über das Irrationale, das Unbewusste". [9)]

Starobinski charakterisiert die Freudsche Psychoanalyse als "einen recht einzigartigen Theoriekomplex, in dem Wissenschaftsoptimismus (...) und eine pessimistische Metaphysik sich verbinden". Um Freuds 'Romantik' liege "eine starke Armierung positivistischen Rationalismus". [10)]

Die Komplexnatur des Unbewussten und des Ichbewusstseins (nach C.G.Jung)

Das Unbewusste ist, wie auch das Ichbewusstsein, als Komplex anzusehen. Sowohl das Unbewusste als auch das Ichbewusstsein sind keine einheitlich geklärten Begriffe, vielmehr sind sie Grenzbegriffe im Sinne psychologischer Theoriekomplexe. Mit deren Hilfe wird die Gesamtfunktion der Psyche umschrieben, innerhalb derer sich unser Seelenleben abspielt. Sie ermöglichen und bedingen sich gegenseitig. Beispielsweise verringert sich mit der Stärkung des Bewusstseins die Manifestation des Unbewussten. Ihre unerlässliche Bezogenheit aufeinander zeigt sich wesensgemäss in den Definitionen von C.G.Jung. [11)] (Vorauszuschicken ist, dass sie ausschliesslich psychologisch und nicht philosophisch zu verstehen sind).

Unter B e w u s s t s e i n versteht Jung "die Bezogenheit psychischer Inhalte auf das Ich". - "Das Bewusstsein ist die Funktion oder Tätigkeit, welche die Beziehungen psychischer Inhalte zum Ich unterhält."

Das I c h fasst er als einen "Komplex von Vorstellungen" auf, der das "Zentrum des Bewusstseinsfeldes" ausmache. Der "Ich-Komplex" sei zwar ein "Inhalt des Bewusstseins", aber auch dessen Bedingung, denn ein "psychisches Element" sei nur dann bewusst, wenn es auf den Ich-Komplex bezogen sei.

Beziehungen zum Ich, soweit sie von diesem nicht als solche empfunden werden, sind u n b e w u s s t. "Die Frage, in welchem Zustand sich ein unbewusster Inhalt befindet, solange er nicht ans Bewusstsein angeschlossen ist, entzieht sich jeder Erkenntnismöglichkeit." Wie die bewussten Inhalte sind auch die unbewussten Inhalte immer "in einer

bestimmten Tätigkeit begriffen". Die Ausläufer unbewusster Vorgänge reichen dabei bereits ins Bewusstsein, das heisst sie sind "ans Bewusstsein angeschlossen". Auf diese Weise sind uns Träume Phantasien, Ahnungen, Stimmungen gegenwärtig.

Das funktionelle Verhältnis der unbewussten Vorgänge zum Bewusstsein bezeichnet Jung als ein kompensatorisches. Die kompensatorische Funktion ist umso deutlicher, je einseitiger die bewusste Einstellung ist; dafür liefert vor allem die Psychopathologie Beispiele.

Das pessimistische Weltgefühl der Romantiker, wonach Bewusstheit möglich, der Grund der Dinge aber irrational sei (s.a.S.5), kommt bei C.G.Jung erneut zum Ausdruck. Er weist alle jene Spekulationen über das Unbewusste zurück, welche nur hypothetisch angenommen, aber nicht durch das Erfahrungsbewusstsein bekräftigt sind. Jung kommt zu der Ansicht der Romantiker bezeichnenderweise im Zusammenhang von Dichtung und Psychologie besonders nah und spricht von einem "irrationalen Schöpferischen", das "letzlich aller rationalisierenden Bemühungen spotten wird." Es heisst in der gleichen Abhandlung: "Alle psychischen Abläufe innerhalb des Bewusstseins mögen kausal erklärbar sein, das Schöpferische aber, das in der Unabsehbarkeit des Unbewussten wurzelt, wird sich menschlicher Erkenntnis auf ewig verschliessen." [12)]

Auch Jung bringt das Irrationale mit dem Unbewussten in Verbindung. So wie das Unbewusste ist auch das Irrationale wesensgemäss unfassbar und unerklärbar. Es ist ein "Faktor des Seins", der wie der Zufall berücksichtigt werden soll. Es ist sogar wichtig für die Psychologie, "das Moment des Irrationalen" richtig einzuschätzen, wenn es auch "niemals der Gegenstand einer Wissenschaft sein kann".[13)] Nicht das Unbewusste als solches ist Gegenstand der Psychologie, sondern der Prozess der Bewusstmachung.

Die Trennung des Bewusstseins vom Unbewussten und die Ichbildung

Es geht uns nicht darum, eine Theorie des Bewusstseins zu entwickeln, sondern um den Versuch, einige Aspekte aufzuzeigen, die für das Verständnis des Kräftespiels zwischen Bewusstsein und Unbewusstem unerlässlich sind. Unsere Aufgabe besteht darin, inmitten der Pluralität von Theorien einen Leitfaden zu finden und keineswegs darin, Theorien zu verwerfen oder gegeneinander auszuspielen.

Unser Bewusstsein und Ich (als Bewusstseinszentrum) entwickeln sich aus einem psychischen Urzustand, in welchem die angeborenen Formen möglicher Verhaltensweisen beieinander liegen. Dieser Urzustand, der von Geburt an ursprünglich gegeben ist, ist der Zustand des Unbewusstseins, der Bereich des Unbewussten. Aus diesem Grund kann das Ichbewusstsein als Abkömmling, im weitesten Sinn als Produkt des Unbewussten angesehen werden. Das Ichbewusstsein bezeichnet ein Stadium der zunehmenden Differenzierung des Seelenlebens, das sich nicht bloss als Modifikation, sondern als Qualität vom Unbewussten abhebt.

Im Verlauf seiner Entwicklung, während der das Ichbewusstsein zu seiner Andersheit und Eigenheit gegenüber dem Unbewussten gelangt, nimmt auch sein Aufgabenbereich stetig zu. Das heisst, es entfaltet sich parallel zu seiner Einwirkung auf die Welt. An Stelle des spontanen, automatischen Verhaltens tritt die zweckgerichtete, mehr und mehr rationale Handlung. Das Bewusstsein ist ein speizifisch menschliches Phänomen, das eine reflektierende Haltung zu sich selbst, eine Selbstvergegenwärtigung bedeutet, aber auch auf eine Bewältigung und Veränderung der Umwelt hinzielt.

Entwicklungspsychologische Aspekte

Die Entwicklungspsychologie gibt uns Auskunft darüber, wie sich die fortschreitende Differenzierung und die Trennung des Bewusstseins vom Unbewussten vollzieht. Im normalen Bereich des Seelenlebens bedeutet Entwicklung immer eine zunehmende Artikulation im Dienste der Einzelpersönlichkeit. Sie ist sowohl durch die Anlage wie durch die Umwelt bedingt.

Die Frühentwicklung des Kindes besteht zunächst aus Reifungsprozessen somatischer Natur. Wachstum und Ausbildung des Muskel- und zentralen Nervensystems bilden die anatomischen und physiologischen Grundlagen für das Erlernen von Gehen und Sprechen. Durch die Veränderung im endokrinen System, im Sinne einer Funktionsreifung, sind vor allem die triebhaften und affektiven Komponenten des Verhaltens betroffen. Die anatomischen Grundstrukturen des gesamten Gehirns und ihre Interaktionen ergeben noch kein Bewusstsein, sind aber als Vorbedingung unerlässlich dafür.

Durch die zunehmende Funktionstüchtigkeit des Nerven- und des Wahrnehmungssystems schreitet der Differenzierungsprozess im Sinne der Entwicklung (und nicht nur der Reifung) voran. Piaget sieht die Faktoren der geistigen Entwicklung als Folge von Konstruktion und Integration von Strukturen. Innerhalb der ersten 18 Monate der Frühentwicklung spricht er von Schemata*, die die verschiedenen Stadien der senso-motorischen Intelligenz strukturieren und organisieren. Mit Hilfe von Schemata verallgemeinert das Kind sein Handeln. Dies führt zu einer Art "Logik des Tuns", die weitgehend die späteren Bewusstseinsfunktionen bestimmt. Ohne die senso-motorische Koordination der Seh- und Greifschemata könnte das Kind keine intentionale Handlung zustande bringen.

---

*"Ein Schema ist die Struktur oder Organisation der Aktionen, so wie sie sich bei der Wiederholung dieser Aktion unter ähnlichen oder analogen Umständen übertragen od.verallgemeinern." 14)

Reflexe, einfache Gewohnheiten, aktive Wiederholung, Verknüpfung von Mittel und Zweck, Experimentieren und Erfinden sind die Stufen dieser Entwicklung. Es ist nicht bloss eine Entfaltung 'von innen heraus', sondern auch ein Lernprozess, der fördernder Umwelteinwirkungen bedarf.

Die Umwelt ist dem Kind zunächst durch die Person der Mutter (oder durch eine andere Vertrauensperson) gegeben. Sie ist die Repräsentation der Wirklichkeit, die ohne die Ausbildung des Ichbewusstseins noch nicht in eine Aussen- und Innenwelt zerfällt. Erst im Verlauf der weiteren Entwicklung - für die sowohl auf einer emotionellen als auch auf einer kognitiven Ebene die Zuwendung der Mutter erforderlich ist - kommt das Kind zu der Erfahrung eines von ihm unabhängigen Anderen. Aus dem verworrenen Spiel der Eindrücke beginnt sich die Gestalt der Mutter konstant abzuheben.

Gegen Ende der senso-motorischen Phasen, zwischen dem 12. und 18. Monat erwirbt das Kind die Fähigkeit, sich als Objekt unter anderen Objekten seiner Umgebung einzuordnen. Dies bedeutet eine dreifache Trennung, nämlich zwischen

1) Ich und Du (die Anderen)
2) Aussen- und Innenwelt
3) Bewusstsein und Unbewusstem

Nach dieser dreifachen Trennung sind die Vorbedingungen der Konstruktion einer subjektiven und objektiven Wirklichkeit erfüllt. Im weiteren übernimmt das Ichbewusstsein die nie endende Aufgabe eines Sisyphos, das Gleichgewicht zwischen Angleichung der Umwelt an das Individuum ("Assimilation" nach Piaget) und Angleichung des Individuums an die Umwelt ("Akkomodation" n.P.) zu leisten.

Aus der psychoanalytischen Sicht kommt R.Spitz zu grundsätzlich ähnlichen Beobachtungen wie Piaget. Spitz stellt eine "genetische Feldtheorie der Ichbildung" auf und nimmt dabei besondere Verhaltensreaktionen als Indikatoren für die Veränderung des Kindes im Sinne der Entwicklung. Lächelreaktionen, Entstehung der Angst und Erwerb der Sprache erweisen sich als solche Indikatoren.

Zwischen dem 3.und 8.Monat seines Lebensalters reagiert das Kind zum ersten Mal mit einem Lächeln. Die Lächelreaktion gilt zunächst noch keiner bestimmten Person, sondern einer Gestalt (ein Gesicht von vorn), die es wahrnimmt. Die Reaktion sei der "Indikator dafür, dass das Kind sich von der ausschliesslichen Rezeption von Reizen aus seinem eigenen Innern nach aussen gewandt hat - zur Perzeption von Umweltreizen." [15] Die Reaktionen auf dieser Ebene der Reflexe sind noch nicht gerichtet. Erst durch Uebung und durch kontinuierliche Erfahrung bilden sich die sogenannten "Erinnerungsspuren" und kommt das Kind zu der Fähigkeit des Wiedererkennens.

Die Bedeutung der Anregung aus der Umwelt für die Entwicklung ist aus der Verhaltensbeobachtung des Kindes zu ersehen. Fehlen Aussenreize, die das Kind stimulieren, so entsteht das Bild des Hospitalismus, das heisst die Entwicklung stagniert. Ohne Zuwendung, Aufmerksamkeit und emotionelle Anteilnahme einer Vertrauensperson, die für das Kind die Aussenwelt verkörpert, verliert es seine Reaktionsbereitschaft - bis zur Apathie.

Erst unter guten Voraussetzungen bildet sich ein "rudimentäres Ich", das zur Realitätsprüfung geeignet ist, und erst damit beginnt sich das Bewusstsein vom Unbewussten abzuheben. Das Kind lernt sodann, zwischen vertrauten und unvertrauten Personen ("Objekten der Libido") zu unterscheiden und sich als "Ich bin Ich" zu vernehmen.

Psychoanalytische Aspekte

Freud fasst "bewusst" und "unbewusst" als psychische Qualitäten auf. Die "jeder Erklärung und Beschreibung trotzende Tatsache des Bewusstseins" ist "unmittelbar aus eigenster Erfahrung" gegeben. Ueber die allgemein verbreitete Auffassung hinaus kommt die Psychoanalyse zu der "fundamentalen Annahme" des Unbewussten. Vor Freud, vor dem Aufkommen der Tiefenpsychologie überhaupt, wurde das Psychische mit dem Bewusstsein gleichgesetzt. Erst durch die Verbreitung der Psychoanalyse erhält das Unbewusste seine privilegierte Stellung in unserem Seelenleben. Die Bewusstseinsinhalte erscheinen danach vom Unbewussten her determiniert. Die neuere Forschung führt indessen zu einer Relativierung des Unbewussten und sieht vielmehr in einem dialektischen Prozess zwischen Ichbewusstsein und Unbewusstem das Hauptcharakteristikum unseres psychischen Seins.

"Alles andere Psychische" (was nicht zum Bereich des Bewusstseins gehört), meint Freud, "ist für uns das Unbewusste." Das Bewusstsein sei "ein höchst flüchtiger Zustand", der Aufmerksamkeit und Konzentration, Gedächtnis und Erinnerung, Orientierung im Raum und in der Zeit erfordert. Daraus ergibt sich die Fähigkeit des Erfahrungsbewusstseins und des Realitätsbewusstseins. Das bedeutet aber auch: "Das Bewusstwerden ist vor allem geknüpft an die Wahrnehmungen, die unsere Sinnesorgane von der Aussenwelt gewinnen." [16] Das Bewusstsein ist aber nicht bloss etwa ein Organ der Wahrnehmung - im Sinne der Registrierung der Aussenreize oder im Sinne der Weiterleitung der Innenreize - sondern übt stets auch die Kontrolle darüber aus. Erst eine Art Distanzstellung erlaubt dem Bewusstsein diese Kontrolle und darüber hinaus einen Ausgleich zwischen Aussen- und Innenwelt. Zwischen den Innen- und Aussenreizen balanciert das "Ich" und sorgt dafür, dass die psychischen Vorgänge ins Gleichgewicht gebracht werden.

Ueber das "Ich"

"Unsere Meinung über uns ist das sogenannte 'Ich'" sagte Nietzsche. Das Ich ist also kein klar umschriebener Begriff; es ist ein Abstraktum, das weitgehend von seiner Definition abhängig verstanden wird. Es ist wie das Bewusstsein und das Unbewusste ein Konstruktbegriff, der nicht einmal innerhalb der Tiefenpsychologie einheitlich aufgefasst wird. Ob das Ich ein Apparat (H.Hartmann), eine Struktur (D.Rapaport), eine Klasse von Funktionen (R.Holt) ist, ist keineswegs klar festzulegen. Trotz aller Unklarheit sind wir auf solche Konstruktbegriffe angewiesen, denn mit ihrer Hilfe vollzieht sich unser Erfassen der Welt.

Zu Beginn seiner Abhandlung über "Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit" fragt Freud, wie sollte das Ich, unser "eigentlichstes Subjekt", zum Objekt, zum Gegenstand psychologischer Untersuchung gemacht werden? Wie kann das Ich sich selbst gegenüberstehen? [17] Freud geht es dabei nicht um das philosophische Problem der Subjekt-Objekt-Spaltung, sondern um das psychodynamische Verständnis des Ich.

Von der beziehenden Tätigkeit des Ichbewusstseins sprachen wir bereits bei der Beschreibung seiner Komplexnatur. Demnach ist das Ich nicht etwa ein homogenes Ganzes; es ist durch eine Vielfalt von Funktionen gekennzeichnet. Je nach Aufgabenbereich sind dann nur 'Teilstücke' des Ich jeweils an gewissen Leistungen beteiligt. Das heisst aber auch, dass ein Teil des Ich dem übrigen gegenübertreten kann. Normalerweise ist die so entstandene Spaltung nur vorübergehend und zweckbedingt. Sie kann aber wie ein "Bruch oder Riss"(Freud) zu Dauerschaden werden. Dies zeigt sich am deutlichsten in Form von pathologischen Symptomen (z.B. Wahnbildung). Im normalen Seelenleben pulsiert das Auseinandertreten der Ichteile und ihre Wiedervereinigung in rascher Folge. Analytische und synthetische Funktionen ergänzen sich unauffällig.

Um die Strukturverhältnisse der seelischen Persönlichkeit zu erfassen, entwickelt Freud sein Instanzenmodell. Mit Hilfe der Gliederung in die drei Instanzen Es, Ich und Ueber-Ich - jeweils der bewussten oder unbewussten Qualität der Psyche zugeordnet - werden die seelischen Vorgänge erklärt. (Auf eine ausführliche Besprechung des Instanzenmodells gehen wir jedoch nicht ein; es sei nur zur Erläuterung des Ich herangezogen.)

Das Ich kommt aus dem 'Es'. (Das Es kann als die Gesamtheit der Triebe und Instinkte definiert werden.) Das heisst das Ich entwickelt sich, unter dem fortgesetzten Einfluss der Umwelt, aus dem Es. Ursprünglich ist alles Es und unbewusst. Während das Es aber auch unbewusst bleibt, erreicht das Ich zumeist die Qualität des Bewusstseins. "Das Es kann das Ich wieder zu Es werden lassen." [18] Das wäre das Gegenteil von Freuds Forderung: "Wo Es war, soll Ich werden." [19] Unsere Triebansprüche kommen aus dem Es; während das Ich Vernunft und Besonnenheit vertritt, wirkt das Es durch "ungezähmte Leidenschaften"(Freud).

In der New Yorker-Gruppe Freudscher Richtung gilt auch die These, dass das Ich als souveräner Bereich gleichzeitig mit dem Es entstehe (H.Hartmann). E.Neumann, ein Vertreter der analytischen Psychologie Jungs, spricht von einem "Ich-Keim", der bereits in der frühkindlichen Phase der Entwicklung eine gewisse Eigenaktivität zeigt.
Die Möglichkeit hereditär bedingter Ich-Qualitäten lässt sich durchaus mit entwicklungspsychologischen Aspekten vereinbaren. Das heisst, die Autonomie und die Organisation des Ich als 'Einheit' - gegenüber der chaotischen 'Vielfalt' des Es - tritt erst während der Entwicklung hervor.

Das Es hat keine Organisation, kann keine Beziehungen zwischen seinen Inhalten herstellen, ist chaotisch. Das Es zeigt jedoch eine Tendenz zum Bewusstsein, ein Gefälle zum Ich, ohne das keine Umsetzungsarbeit möglich wäre.

Triebansprüche und Impulse, die im Es entstehen und über das Ich passieren müssen, können vom Ich verhindert oder verändert und gefördert, in Handlung übergeführt werden. Das Ich hemmt (Abwehrmechanismen), lässt zu (Bewusstmachung) und modifiziert (Umwandlungsprozesse). In diesen drei Tätigkeitsbereichen des Ich entwickeln sich auch seine übrigen Funktionen. In der Erfüllung seiner Aufgabe zeigt das Ich einen "Zug zur Synthese seiner Inhalte, zur Zusammenfassung und Vereinheitlichung seiner seelischen Vorgänge, der dem Es völlig abgeht." [20)]

Für unsere Arbeit ist die strukturelle Zwischenstellung des Ich und seine damit verbundene Vermittlerrolle von zentraler Bedeutung. Das Ich balanciert zwischen den Instanzen Es und Ueber-Ich und zwischen Es (Innenreize) und Realität (Aussenreize). So dient das Ich "drei gestrengen Herren":

- dem Ueber-Ich, das bestimmte Normen des Verhaltens vorschreibt und bei Ich-Schwäche mit Minderwertigkeitsgefühlen und Schuldbewusstsein straft;
- dem Es, das mit der Aussenwelt nur über das Ich verkehrt, und das Ich einerseits mit imperativen Impulsen bedrängt und andererseits bereits bewusste Inhalte gefährden und wieder unbewusst machen kann (z.B. Neurose);
- der Aussenwelt, deren Einwirkung das Ich bedarf, die aber durch übermässige Reize und in Widerspruch zu den Forderungen des Es zu Konflikten führen kann. Zur Psychose kommt es nach Freud dort, wo das Ich zu schwach ist, seine Vermittlerrolle zwischen den Ansprüchen des Es und den Forderungen der Aussenwelt durchzuhalten.

Grundsätzlich geht es dabei stets um das seelische Gleichgewicht, um eine Balance zwischen den bewussten und unbewussten Kräften. Es handelt sich um eine Arbeit, die vom Ich unaufhörlich geleistet werden muss. Freud sagt: "So vom Es getrieben, vom Ueber-Ich eingeengt, von der Realität zurückgestossen, ringt das Ich um die Bewältigung seiner ökonomischen Aufgabe, die Harmonie unter den Kräften und Einflüssen herzustellen". [21)]

Abwehrmechanismen in der Ich-Psychologie

Im neueren Denken der Psychoanalyse erhielt das Ich immer mehr eine zentrale Bedeutung, daher spricht man von einer Ich-Psychologie. Dies bedeutet nicht, von Freuds Grundbegriffen abzukommen, es verschieben sich aber die Gewichte alter Begriffe.

Seit Freud (1938) herrscht Einigkeit darüber, dass die Abwehrmechanismen im Ich zu lokalisieren sind. In der psychoanalytischen Betrachtung von Kunst und Literatur spricht man neuerdings weniger von einem "Durchbruch des Unbewussten" als von einer "Abwehr" der aus dem Unbewussten andrängenden Impulse zur Verhinderung einer drohenden Ueberflutung, die, wenn nicht abgewehrt, bis zur Psychose führen kann.

Bereits Otto Rank fand, dass das Künstlerproblem ein Ichproblem sei und sprach von einem "Ausdruckszwang eines konfliktuösen Ich". Rank vertritt allgemein (also nicht künstlerspezifisch) die These, dass "ein dauerndes Gegeneinanderwirken der Kräfte und als Folge davon eine gewisse psychische Spannung" zu unserem Seelenleben gehören. Die Abwehrmechanismen kommen zum Einsatz, wenn die Spannung zu gross wird. Rank schreibt: "Jene Energie, deren Funktion es ist, das Bewusstsein vor der Invasion aus dem Unbewussten zu beschützen, nennen wir, je nachdem sie aggressiv oder defensiv in Erscheinung tritt, 'Verdrängung' oder 'Widerstand'." [22)]

Der Begriff der 'Verdrängung' (s.a. S.23 ff.) und des 'Widerstands' wird, aus der Perspektive des Ich gesehen, als 'Abwehr'gedeutet. Freud sagt: "Verdrängung ist vom 'Ich' her gesehen der aktivische, die Tätigkeit des 'Ich' meinende Terminus; 'Widerstand' vom 'Ich' her gesehen der passivische, die Abwehr seitens des 'Ich' bezeichnende."[23)]

Die neuere psychoanalytische Forschung verwendet im Bereich des Schöpferischen den Begriff der 'Abwehr' im weitesten Sinn zur Beschreibung jenes Vorgangs, der unter dem Druck emotionaler Nöte (z.B. unbewusster Schuldgefühle) zur künstlerischen Darstellung drängt. Dies besagt jedoch nicht, dass der zur künstlerischen Betätigung führende Prozess mit der Ichfunktion 'Abwehr' identisch und der Druck unbewusster Impulse bloss als Auslösemoment zu denken sei.

Nach N.Holland dient die dichterische Form im engeren Sinn als Abwehr. Das heisst, Form dient als Abwehr gegen die Beunruhigung und verschafft Lust, indem sie durch 'Verleugnung' Phantasiebilder, die bestimmte Triebimpulse wecken, wieder rückgängig macht und auf diese Weise Lust bereitet. Triebimpulse und Abwehrvorgänge rufen sich gegenseitig hervor und löschen einander aus.[24] Formqualitäten als Kompromissbildungen sind Leistungen der Ich-Instanz; aber auch hier steht die Tätigkeit des Ich in Zusammenhang mit unbewussten Vorgängen.

Es soll unsere Aufgabe sein, am Beispiel des schöpferischen Vorgangs zu zeigen, dass im Kräftespiel von Unbewusstem und Bewusstem das Ich zwar die zentrale regulierende Rolle spielt, dass es sich jedoch nicht auf eine einzelne Funktion zurückführen lässt, sondern stets im Zusammenspiel mit diversen Mechanismen zu sehen ist. Versuche, den schöpferischen Vorgang auf einen einzelnen psychologischen Schlüsselbegriff zu reduzieren - Abwehr, Regression, Verdrängung, Sublimierung oder Ambivalenz - erweisen sich als Teillösungen. Die Suche nach dem spezifisch Schöpferischen in isolierten Schlüsselbegriffen führt uns daher zu ihrer Kombination: Zu einer Balance zwischen den bewussten und unbewussten Kräften, das heisst, zum Problem des seelischen Gleichgewichts, um das das Ich seiltänzerisch immerfort ringt.

Regression

Regression gilt als ein Hauptabwehrmechanismus. Wir schikken eine vorläufige Definition dieses viel diskutierten Begriffs voraus: Regression bezeichnet die Fähigkeit eines psychodynamischen Regulationssystems, von einem 'höheren' auf ein 'niedrigeres' Niveau psychischen Funktionierens zurückzugehen. Sie kennzeichnet Kreativität. [25]

Das 'Ich' zieht sich von der Aussenwelt zurück, aber nicht ganz, sonst entstünde nämlich Psychose. Zur Psychose kommt es nach Freud dort, wo das 'Ich' zu schwach ist, seine Vermittlerrolle zwischen den Triebansprüchen des 'Es' und den Forderungen der Aussenwelt durchzuhalten. Das 'Ich' regrediert auf ein früheres narzisstisches Stadium. Bei der Psychose, mit einer 'Schwäche des Ich', spricht H.Hartmann von einer Regression "im Dienste des Es". [26] Wie wir noch sehen werden, steht das schöpferische Phänomen in Verbindung mit der Regression "im Dienste des Ich" (E.Kris).

Eine wesentliche Erweiterung erfuhr der Begriff Regression durch M.Balint. Er unterscheidet zwischen einer Regression als Abwehrmethode und einer Regression als pathogenem Faktor. Die Regression als Abwehrmethode gehört zu den 'normalen' Fähigkeiten des seelischen Apparats. Bei verzögerter Handlung, oder wenn Handlung überhaupt nicht möglich ist, wächst die innere Spannung unerträglich an; wir wissen, Handlung reduziert Spannung. Bei der nicht vollzogenen Handlung tritt also eine rückläufige, retrograde oder regressive Bewegung ein. In Anlehnung an Freud meint Balint: "Die Rückwärtsbewegung der seelischen Prozesse, die Rückverwandlung der 'Vorstellung in das sinnliche Bild' (Freud) vollzieht sich nicht nur 'räumlich', nämlich zwischen den verschiedenen Instanzen des seelischen Apparats, sondern auch zeitlich, von den gegenwärtigen zu den früheren Erfahrungen." [27]

Von seiner therapeutischen Erfahrung her sieht Balint zwei Seiten der Regression:
- Regression mit dem Ziel der Befriedigung
- Regression mit dem Ziel des Erkanntwerdens.
Schliesslich gelangt Balint zu der Erkenntnis, Regression sei zugleich ein innerseelisches und ein zwischenmenschliches Phänomen. Im Bereich des Schöpferischen aber spricht er von einem sogenannten "Ein-Mann-Beziehung", da beim Fehlen eines äusseren Objektes der Mensch allein für sich agiert, das heisst, der Künstler wendet sich an niemanden und an alle. [28)]

Der Künstler verfügt über eine Fähigkeit der Regression und bewahrt gleichzeitig grosse Ich-Kontrollmöglichkeiten dieser Regression. Dies setzt eine 'Ich-Stärke'* voraus, welche weit über die der Neurotiker und Psychotiker hinausgeht. Den Rückweg aus der Regression finden vor allem schöpferische Menschen durch die Sublimierung (siehe auch: 'Wiederkehr des Verdrängten'). Von den Künstlern nimmt Freud an: "Wahrscheinlich enthält ihre Konstitution eine starke Fähigkeit zur Sublimierung und eine gewisse Lockerheit der den Konflikt entscheidenden Verdrängungen." Freud mahnt uns davor, Regression und Verdrängung zu vermengen oder zu verwechseln. "Verdrängung ist" - schreibt Freud - "jener Vorgang, durch welchen ein bewusstseinsfähiger Akt ... in das System des Unbewussten zurückgeschoben wird. Und ebenso nennen wir es Verdrängung, wenn der unbewusste seelische Akt überhaupt nicht ins nächste vorbewusste System zugelassen, sondern an der Schwelle von der Zensur zurückgewiesen wird." [30)]

---

* 'Ich-Stärke' ist ein umfassender Konstruktbegriff, ein Bündel verschiedener Ich-Funktionen. Dazu gehören u.a.: Autonomie, Standfestigkeit, Fähigkeit, eigene Triebe und Strebungen zu integrieren. [29)]

Der Begriff 'Verdrängung' umfasst hier also in topisch dynamischem Zusammenhang zweierlei Vorgänge, wobei nur der erstere Anlass zu einer Verwechslung mit der Regression geben könnte. In ihrem allgemeinen Sinn ist Regression eine "Rückkehr der Libido" von einer höheren zu einer niedrigeren Stufe der Entwicklung, "also etwas" - erklärt dazu Freud -, "was von der Verdrängung im Wesen ganz verschieden und von ihr ganz unabhängig ist." Dennoch "ordnet sich auch die Verdrängung der Regression unter". [31] Daraus wird ersichtlich, welche übergeordnete Bedeutung Freud der Regression beimass.

Die neuere psychoanalytische Forschung, vor allem die New Yorker-Gruppe (Hartmann, Kris u.a.) spricht von "Ich-Regressionen". Bei der Rückkehr des Ich zum Lustprinzip kommt es zu einer inneren Aktion anstatt einer äusseren. Das bedeutet einen Rückzug der Libido von der äusseren Realität auf die Phantasie (d.h. Introversion).

Die schöpferische Tätigkeit ist jedoch dem "Zwischenreich der Phantasie" nicht ganz verfallen; sie ist in der "Schwebe zwischen Inspiration und Kontrolle". Ernst Kris spricht von einer "zweckmässigen Regression", die mit Absicht und unter Kontrolle erfolgt. Es ist eine "Regression im Dienste des I c h". [32] Kris unterstreicht somit die zentrale Rolle des Ich, dessen Aufgabe es ist, eine Veränderung im psychischen Niveau hervorzurufen, die aus dem stetigen Wechsel zwischen funktioneller Regression und Kontrolle entsteht. Das unter Kontrolle gebrachte "Unwillkürlich-Unbewusste" (Spector) büsst dabei an Bedeutung ein. Zwar ist das Schöpferische nicht ohne den Rückgriff auf unbewusste und vorbewusste Prozesse denkbar, von einer Vorherrschaft des Unbewussten ist jedoch nicht mehr die Rede. Das Unbewusste herrschte in der Romantik vor, wurde in der Klassik von der Kontrolle ausbalanciert und tauchte in der intellektualisierten Anarchie der modernen Kunst unter die Schwelle der Berechenbarkeit.

Bei der sogenannten "kontrollierten Regression" ist eine die Regression ergänzende Phase der Ich-Kontrolle (d.h. auch eine neue Realitätsanpassung) erforderlich. Dabei spielt die oben genannte "Ich-Stärke" eine wesentliche Rolle, da sie, nach einem zeitweiligen Verzicht auf Kontrolle, sicher und zur rechten Zeit einsetzen und, ohne die heranströmenden Impulse zu hemmen oder gar zum Stillstand zu bringen, Ordnung schaffen muss.

A.H.Maslow hingegen spricht von einer schwachen Kontrolliertheit im Persönlichkeitsgefüge der Künstler, deren Charakterzug eben durch wenig Kontrolle und durch offene Haltung dem Unbewussten gegenüber gekennzeichnet sei. [33)]
P.Ricoeur wiederum nimmt eine intensiv pulsierende Dialektik zwischen Regression und Progression im Künstler an, die aber über das ursprüngliche Freudsche Modell weit hinausgeht.[34)]
Die Kontroverse - schwache oder starke Kontrolliertheit der Künstler - erweist sich als unwesentlich. Es geht vielmehr darum, dass die Ich-Kontrolle - ein schwebender Vogel über seine Beute - phasenmässig weder zu früh noch zu spät tätig wird. Zuwarten und Zupacken ist die Kunst des Ich - im Dienste des Schöpferischen. Es muss ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Bewusstsein und Unbewusstem, Offensein und Ich-Kontrolle herrschen, damit es nicht zu Störungen oder gar Blockierungen der künstlerischen Produktion kommt.

Schiller reflektiert diese Problematik in einem Brief an Körner (1.Dez.1788), der über Störungen in seiner schöpferischen Produktivität geklagt hatte:
"Der Grund deiner Klagen liegt, wie mir scheint, in dem Zwange, den dein Verstand deiner Imagination auferlegt. Es scheint mir nicht gut und dem Schöpfungswerke der Seele nachteilig zu sein, wenn der Verstand die zuströmenden Ideen, gleichsam an den Toren schon, zu scharf mustert. Daher Eure Klagen über Unfruchtbarkeit, weil Ihr zu früh verwerft und zu strenge sondert." [35)]

Zu früh einsetzende und zu strenge kritische Einstellung (im Sinne der Ich-Kontrolle) blockiert das unbewusste Vernehmen. Die Bewegung des "sinnlichen Bildes" (Freud) in der Regression spielt sich im "Zwischenreich der Phantasie" ab, hier hat sich zunächst das urteilende Ich herauszuhalten. Bearbeitung und Kontrolle ist angebracht, aber erst in der nächsten Phase. Und Schiller reflektiert weiter:

"Bei einem schöpferischen Kopfe hingegen ... hat der Verstand seine Wachen vor den Toren zurückgezogen, die Ideen stürzen pêle-mêle herein, und alsdann erst übersieht und mustert er den grossen Haufen." 36)

Mit den "Wachen vor den Toren" scheint Schiller den Ichzensor von Freud, der auch die Traumzensur ausübt, vorwegzunehmen. Diese selbstbeobachtende Instanz, die auch bei der Symptombildung eine Rolle spielt, mustert "den grossen Haufen", aus dem auch Dichtung wird.*

Grundsätzlich bleibt es E.Kris' Verdienst, die Bedeutung der "kontrollierten Regression" für den schöpferischen Vorgang erkannt zu haben. Wir schliessen uns seiner These in Anbetracht der Schillerschen Mahnung an, dass die Kontrolle nicht zu früh einsetzen darf, und sind mit E.Bergler der Ansicht: "The act of artistic creativity itself is not one act, but two acts, or rather two steps. Unconscious 'sources' provide the idea; consciousness elaborates secondarily on that idea". 37)

---

* Schillers oben zitiertes Dichterwort war Otto Rank bekannt, und, so wäre es zu vermuten, auch Freud.

Verdrängung

Für Freud ist der Begriff der Verdrängung ein Schlüsselbegriff zur Erforschung des unbewussten Seelenlebens. "Unseren Begriff des Unbewussten" - schreibt er 1923 - "gewinnen wir aus der Lehre von der Verdrängung." [38] Dies bedeutet jedoch nicht, wie O.Marquard meint, dass Freud das Verdrängte als das Unbewusste selbst interpretiert. [39] Denn Freud sagt ausdrücklich: Ich und bewusst, Verdrängtes und unbewusst fallen nicht zusammen. [40] Es wäre aber in Anknüpfung an Freud mit Rank & Sachs zu betonen, dass erst durch die Verdrängung eine Teilung zwischen Bewusstsein und Unbewusstem möglich wird. Es heisst: "Der Hypothese, dass eine ursprüngliche Zweiteilung des psychischen Lebens von Geburt an bestehe, widerspricht die Erfahrung". Daraus folgt: "Die einzig mögliche Annahme (...) bleibt die, dass jene Scheidung nicht von vornherein vorhanden sei, sondern sich erst im Laufe der Zeit herstelle." [41]

Entsteht die Sonderung zwischen Bewusstsein und Unbewusstem erst durch die Verdrängung, so muss eine Macht, nämlich die Ich-Instanz, vorausgesetzt werden, welche verdrängt. Tatsächlich wird heute die Verdrängung allgemein als ein Abwehrmechanismus des Ich verstanden. Am Vorgang der Verdrängung selbst ist das Ich nicht direkt beteiligt, er vollzieht sich sogar unbemerkt vom Ich. [42] Und doch ist es das Ich, das über die Notwendigkeit der Verdrängung entscheidet und es dazu kommen lässt (nämlich via Widerstand und Zensur). Freud schreibt: "Das Ich ist ja die Macht, welche das Unbewusste verleugnet und es zum Verdrängten herabgesetzt hat". [43] Je schwächer das Ich ist, desto schneller greift es zur Verdrängung. Ausserdem muss das Ich bei der Verdrängung eine Gegenbesetzung aufwenden, damit die Verdrängung Bestand habe. "Dieser Gegenbesetzung fällt die Aufgabe zu, die verschiedenen Formen der Vertei-

digung gegen die Angstentwicklung nach der Verdrängung durchzuführen." [44] Und obwohl das Verdrängte dem Ich "inneres Ausland", also fremd ist - da es zum Seelengebiet des Es gehört - hat das Ich die Möglichkeit, auch in der Sphäre des Es Vorgänge zu beeinflussen. (Die Sonderung des Ich vom Es, aus dem jenes kommt, ist ja nicht vollkommen.) Das Eingreifen des Ich ins Gebiet des Es erfolgt beispielsweise mittels des Angstsignals, mit dem es das Lust-Unlust-Prinzip alarmiert und es in Tätigkeit versetzt. Das Ich zeigt aber auch seine Schwäche, indem es durch den Akt der Verdrängung auf ein Stück seiner Organisation verzichtet. Seine Schwäche zeigt sich vor allem bei der Symptombildung. Die Erledigung eines Konfliktes durch die Symptombildung erspart dem Ich eine grössere innere Arbeit. Die Vorbedingung der Symptombildung ist aber die Verdrängung. "Das Symptom stammt vom Verdrängten ab, ist gleichsam Vertreter desselben vor dem Ich". [45] "Das Symptom ist ein Ersatz für etwas, was durch die Verdrängung verhindert wurde." [46]

Es gibt jedoch eine Zwischenstufe des Weges zur Symptombildung: Es ist der Rückgang der Libido auf die Phantasie. Zu einer Verdrängung kommt es dabei erst, wenn zwischen der Phantasie und dem Ich ein Konflikt entsteht. Freud beschreibt, wie es dazu kommt: Wenn das Rückfluten der Libido auf die Phantasien die Energiebesetzung derselben so erhöht, dass sie anspruchvoll werden, einen Drang nach der Richtung der Realisierung entwickeln, dann kommt es zum Konflikt zwischen ihnen und dem Ich. Sie unterliegen somit der Verdrängung von seiten des Ich und sind der Anziehung von seiten des Unbewussten preisgegeben. [47] Wenn aber die Besetzungsintensität der Phantasien - im Energiehaushalt - einen gewissen Betrag nicht erreicht, so kommt es zu keiner unkontrollierten Ueberflutung, und das Ich kann noch rechtzeitig einschwenken. Bevor es zur Verdrängung kommt, hat das Ich die Möglichkeit und Fähigkeit, die Libido aus den Phantasien in die Realität zurückzuführen: So kann Kunst

und Dichtung entstehen. Bei Freud heisst es: "Es gibt nämlich einen Rückweg von der Phantasie zur Realität, und das ist - die Kunst." [48] Die Besetzungsintensität der Phantasien darf jedoch, wie gesagt, nicht zu gross sein, damit sie nicht ganz verdrängt werden. Dies ist individuell verschieden anzusehen. Freud stellt fest: "Es kommt darauf an, w e l c h e n B e t r a g der unverwendeten Libido eine Person in Schwebe erhalten kann, und einen w i e g r o s s e n B r u c h t e i l ihrer Libido sie vom Sexuellen weg auf die Ziele der Sublimierung zu lenken vermag." [49]

Diese in Schwebe gehaltene Libido - auch im Sinne des Konstanzprinzips - scheint uns für das seelische Gleichgewicht charakteristisch zu sein. Beim Kräftespiel zwischen Bewusstsein und Unbewusstem handelt es sich normalerweise um eine innere B a l a n c e, deren Erhaltung die Aufgabe des Ich ist.

Auch der schöpferische Augenblick ist von diesem Kräftespiel - konkreter von der Intensitätsgrösse der Energiebesetzung der Phantasiewelt - abhängig. Voraussetzung ist dafür die Belebung der Phantasie durch den Rückgang der Libido. Der Energiebetrag darf dabei weder zu klein noch zu gross ausfallen. Ist er zu klein, wird er rasch aufgebraucht, ohne den Rückweg zur Realität zu finden; ist er zu gross, wird er dem Sog des Unbewussten verfallen und so der Kontrolle und der Gestaltung des Ich entzogen. So wäre im Bereich des Schöpferischen eine Schwankung um die Mitte, jener Energiebetrag, aus dem der Künstler ideell schöpfen mag.

Wiederkehr des Verdrängten als Sublimierung

Verdrängung wird heute als Abwehrmechanismus des I c h verstanden, das den Konflikt vom Lust- und Unlustprinzip löst, indem es die mit einem Trieb zusammenhängenden Vorstellungen ohne Erinnerungsreste aus dem Bewusstsein ins Unbewusste verlagert. Dies ist jedoch nur die eine Seite des Verdrängungsvorgangs. Denn andererseits bedient sich das Verdrängte weiterhin der Kompromissbildung als Form, um ins Bewusstsein zugelassen zu werden, indem es im neurotischen Symptom, im Traum, allgemein in jeder Produktion des Unbewussten wiederkehrt. [50] Zu den Vorgängen, welche mit der Verweisung ins Unbewusste keinen Abschluss finden, sondern Ersatzbildungen ins Bewusstsein schicken, gehören die 'Triebverwandlungen' wie z.B. 'Verkehrung ins Gegenteil'. "Auf der einen Seite haben wir die sozusagen verinnerlichenden Mechanismen der eigentlichen Verdrängung und der Verdichtung (Kontamination), welche die für das Bewusstsein unverträglichen Elemente, besonders Gegensätze, zu verschmelzen oder aufzuheben suchen."(S.a. Ambivalenz) Auf der anderen Seite kennen wir den Mechanismus der Projektion, durch den eine innere unverträgliche Wahrnehmung nach aussen geworfen wird. [51] Das innere Gleichgewicht zwischen Introjektion und Projektion beruht auf der Sublimierung.

Freud nähert sich bereits 1896 dem Begriff der Sublimierung. "Die wiederbelebten Erinnerungen treten aber niemals unverändert ins Bewusstsein ein, sondern (...) sind Kompromissbildungen zwischen den verdrängten und den verdrängenden Vorstellungen (...) Wiederkehr des Verdrängten". [52] O.Marquard erkennt: "Diese Wiederkehr des Verdrängten ist für Freud die Geschehensfigur der Sublimierungen". [53] Im weitesten Sinn definiert Freud den Vorgang der Sublimierung so, "dass die Sexualbestrebung ihr auf Partiallust oder Fortpflanzungslust gerichtetes Ziel aufgibt und ein anderes annimmt, welches (...) nicht mehr sexuell, sondern sozial genannt werden muss." [54]

Der Vorgang der Sublimierung wird weder von Freud selbst noch von seiner "Schule" einheitlich verstanden. Im Laufe der Entwicklung der psychoanalytischen Theorie schwankte auch Freud in der Bewertung der Sublimierung.

In seiner ersten Libidotheorie von Sexual- und Ichtrieben sieht er in der Sublimierung das Mittel zur Erreichung höherer Ziele. Die Libido infantiler Wunschregungen wird nicht abgesperrt, sondern bleibt verwertbar, indem den einzelnen Regungen, durch Verwandlung des Sexualzieles, ein soziales Ziel gesetzt wird.

Mit der Einführung des Narzissmus nimmt Freud die Zweiteilung der Ich- und Sexualtriebe zurück. Soziale und kulturelle Leistungen entstehen nun in der Umsetzung von sexueller Objekt-Libido in narzisstische Libido. Darin erkennt Freud eine Art von Sublimierung, über die Vermittlung des Ich.

In "Jenseits des Lustprinzips" (1920) tritt die Bedeutung der Sublimierung hinter jene der Verdrängung zurück. Freud sagt: "Die bisherige Entwicklung des Menschen scheint mir (...) als Folge der Triebverdrängung, auf welche das Wertvollste an der menschlichen Kultur aufgebaut ist." Und es heisst: "Der verdrängte Trieb gibt es nie auf, nach einer vollen Befriedigung zu streben, (...) alle Ersatz-, Reaktionsbildungen und Sublimierungen sind ungenügend". [55)]

Eine letzte Abwertung erfährt die Sublimierung durch die Einführung der Libidotheorie von Lebens- und Destruktionstrieben (Eros und Tod). Das Ich wird zwischen Eros und Todestrieb zur eigentlichen Angststätte. Und da alle gewaltsamen Verdrängungsakte aus der Angst kommen, wird die Verdrängung wichtiger als die Sublimierung.

Die Verdrängung ist aber kein Gegenpol der Sublimierung, denn die Vorgänge, die zur zweiten Seite ihrer Manifestation, zur 'Wiederkehr des Verdrängten' gehören und an den Ersatzbildungen beteiligt sind, können ihre Befriedigungsziele eben im Sinne der Sublimierung ändern. Wir wissen, dass die Verdrängung in der Regel eine Ersatzbildung schafft. Ein Beispiel dafür ist auch die Kunst. Freud versteht Kunst im wesentlichen als Ersatzbildung. Er sagt: "Kunst ist konvertibel mit ausserästhetischen Phänomenen; sie ist ersetzbar durch Nicht-Kunst." Sie verliert damit aber auch ihre "ausgezeichnete Stellung" als spezifisches Phänomen. [56]

Als Konsequenz daraus ergibt sich nach O.Marquard: "Kunst ist Funktion von etwas, das selber nicht Kunst ist." Kunst als Ersatzbildung vermag nach Marquard zweierlei: "Geltendmachen des unterdrückten Besseren oder milde Präsenz des Schlimm-Regressiven". [57] Zwischen Verdrängung und 'Wiederkehr des Verdrängten' entsteht Kunst, "sei es, um als Protest eine unterdrückte Wirklichkeit zu erschliessen, oder als narkotisierende Betäubung das Widerwärtige einer schlimmen Wirklichkeit zu ersparen." [58] Diese zweierlei Erscheinungsarten der Kunst, einerseits "temperierter Protest", andererseits "milde Narkose", tragen dazu bei, das kathartische Phänomen - mit den zwei Polen, einerseits Erregung, andererseits Milderung und Befreiung - verständlich zu machen, sie reichen jedoch nicht aus, um eine Theorie des schöpferischen Aktes zu entwickeln. Denn es ist daraus nicht ersichtlich, wie die künstlerische Qualitätsstufe jeweils erreicht wird (s.a. Iser weiter unten). Das Unerklärliche dabei lässt Freud zur Annahme einer konstitutionellen Eigenart der Künstler kommen (s.a.S.19): "Wahrscheinlich enthält ihre Konstitution eine starke Fähigkeit zur Sublimierung und eine gewisse Lockerheit der den Konflikt entscheidenden Verdrängungen." [59]

Marquard, der das Unbewusste als das Verdrängte schlechthin interpretiert, gelangt zu der These: "Die Theorie des Unbewussten hat die klassische Aesthetik als Norm der Kunstbetrachtung abgelöst."[60] Es trifft ja zu, dass die heutige Kunst nicht mehr durch "Schönheit" definiert werden kann. Und gerade um eine Theorie der "nicht mehr schönen Künste" zu entwickeln, stellt Marquard die Aesthetik des Unbewussten auf. Er sagt: "Das Schöne, das nicht mehr der entscheidende Massstab für die Theorie der Kunst ist, löst sich auf, um einer Theorie des Unbewussten Raum zu geben."[61] Seine Kunstauffassung beruht auf dem Prinzip der 'Wiederkehr des Verdrängten', im Sinne der Sublimierung. Für das Erfassen der heutigen Kunst ist der blosse Rückgriff auf das Unbewusste, das heisst, die einseitige Betonung seiner Bedeutung, wohl nicht zureichend. Die Erkenntnisse der Ichpsychologie, vor allem der vermittelnden Funktion des Ich im Kräftespiel zwischen Bewusstsein und Unbewusstem, drängen sich ja geradezu auf und sollten mitberücksichtigt werden.

Die Deutung der Kunst allein aus der Theorie des Unbewussten bemängelt auch Wolfgang Iser in der Diskussion mit Marquard: "Als Ersatzleistung des Verdrängten differenziert sich die Kunst zu wenig". [62] Denn viele Erscheinungen innerhalb der Kunst sind mit den Formeln "erschliessender Protest" und "ersparende Narkose" nicht zu fassen. Die Notwendigkeit feinerer Kriterien drängt sich immer mehr auf. Iser sagt: "Wenn alles kunstfähig wird, so entsteht die unabweisbare Frage danach, welche Bedingungen notwendig sind, um pure Gegebenheit als Kunst zu artikulieren." Man könnte die Frage stellen, weshalb ist es möglich, Happening als Kunst gelten zu lassen, und wie kommt es dazu? Und schliesslich, um noch einmal mit Iser zu sprechen: "Ist die Kunst mit pathologischen Phänomenen konvertibel, so ist damit nur die Entschränkung des Kunstfähigen, nicht aber ihr Kunstcharakter bezeichnet." [64]

Ambivalenz

Diesen von E.Bleuler geprägten Begriff erhebt H.Pongs zum zentralen Begriff, von dem aus er Psychologie und Dichtung zusammenzuschauen sucht. Ambivalenz ist "psychischer Ausdruck unserer Regulierungseinrichtung überhaupt",[65] sagt er.

Bleuler bezeichnet mit Ambivalenz ein Phänomen, wonach "das nämliche Ding gleichzeitig positiv und negativ gefühlsbetont erstrebt wird". In den gestörten Entwicklungen in unserem Seelenleben, vor allem bei der Schizophrenie, steigert sich die Ambivalenz zu einer unerträglichen inneren Zwiespältigkeit. Die Ambivalenz wird dadurch pathologisch, dass die einander widersprechenden Affekte nebeneinander bestehen bleiben und durch äussere Erlebnisse, die hinzutreten und eine klare Stellungnahme fordern, konfliktgeladen werden. Es ist ein Zustand der Entschlussunfähigkeit; und da die Handlung ausbleibt, kann es zu keiner Spannungsabfuhr kommen. Bleuler spricht von einer "dramatischen symbolischen Auseinandersetzung" mit sich selber.[66]

Pongs erweitert den Begriff der Ambivalenz auch in den "normalen" Bereich. Ueberall, wo er auf letzte Lebenswidersprüche stösst, deckt er sie als ambivalente Einstellung resp. Gefühlshaltung auf. Alles was mit Polarität oder Ambiguität zusammenhängt, wird bei Pongs zur Ambivalenz. Der Mensch ist nach ihm ein ursprünglich "polares Wesen", der das Triebhafte ebenso schicksalmässig in sich hat wie das Geistige. In diesem Sinn der Ambivalenz interpretiert er 'Oedipus' und 'Hamlet' und gelangt zu folgendem Schluss: "Der Dichter sieht den Menschen als bewusst-unbewusste Einheit im Gesamtgefüge, tragisch gefährdet zwischen Trieb und Geist."[67]

Diese Auffassung führt jedoch weit über den psychologischen Begriff der Ambivalenz hinaus. Ambivalenz ist keineswegs ein Schlüsselbegriff der Psychoanalyse, wie Pongs behauptet. Es trifft nicht zu, dass Freud diesen Begriff zum "Fundamentalbegriff der Psychoanalyse"(Pongs) gemacht habe, auch nicht mit der Einschränkung, "ohne dass es systematisch zum Ausdruck käme" (Pongs). [68]

Im engeren Sinn sprechen wir nur dann von Ambivalenz, wenn Gefühle oder Gedanken aus einem Gegensatzpaar zusammengesetzt sind und gleichzeitig positiv und negativ nebeneinander bestehen. Die Gleichzeitigkeit (kein Alternieren!) von gegensätzlichen Emotionen, (z.B.Liebe und Hass) gegenüber einer Person führt mit der Zeit zu tiefer innerer Zerrissenheit. In der Regel zeigt sich diese Vermengung von Hass und Liebe - Gefühl und Gegengefühl - bei Menschen, deren "Funktion des Fühlens" (Jung) nicht genügend differenziert ist. [69] Im normalen Bereich wird Ambivalenz weitgehend überwunden. "Ambivalenz kann gelegentlich in übertriebener Weise überwunden werden; im Rausch, in der Ekstase, in der Panik". [70] Und auch in der Kunst, durch schöpferische Produktion. Bei den sogenannten primitiven Völkern, auch innerhalb des Schamanismus, besteht gleichzeitig Furcht und Verehrung gegenüber den Geistern und Göttern. Rituale im allgemeinen, Gesang und Tanz, Zaubersprüche insbesondere dienen dazu, die Angst zu übenwinden.

Rank und Sachs beschreiben in der psychoanalytischen Sprache die Vorgänge, welche mit der Ambivalenz und ihrer Ueberwindung in Zusammenhang stehen. Die Verdrängung spielt dabei die entscheidende Rolle. Verdrängung, durch welche die Aufteilung zwischen Bewusstsein und Unbewusstem erst ermöglicht wird, lässt sich auch bei einigen Trieben und Affekten nachweisen, die aus einem Gegensatzpaar zusammengesetzt sind und eine ambivalente Tendenz zeigen. "Wo Liebe und Hass, beide demselben Objekt geltend, sich entgegenstehen, muss der schwächere Teil ins Unbewusste weichen." [71]

Nach Rank und Sachs heisst es im weiteren: "In allen Fällen bewirkt die Ambivalenz, dass der siegreiche Teil, um seine Behauptung zu sichern, im bewussten Seelenleben eine ungewöhnliche Intensität zeigt ('Reaktionsbildung'), zu der auch der unterlegene einen Energiebeitrag liefert, da ihm durch die Verdrängung die Möglichkeit direkter Aeusserung genommen wurde." [72)]

Affektreichtum mit ungewöhnlicher Intensität kennzeichnet all die Produkte der Reaktionsbildung, die mit Hilfe des unterlegenen Affekts des ambivalenten Gegensatzpaares zur Wirkung kommen. Zu diesen Produkten gehören auch die künstlerischen. So gibt es innerhalb der Ambivalenz Teilaspekte, die, in Verbindung mit den andern psychischen Vorgängen ('Verdrängung' sowie 'Reaktionsbildung') am schöpferischen Vorgang beteiligt sind. Der Schaffensdrang der Künstler kann aber nicht durch ein einziges Werk 'abreagiert' werden. Zu dem z.T. durch die Ambivalenz bedingten Schaffensdrang treten Faktoren anderer Ordnung hinzu. Die schöpferische Arbeit erfordert sowohl eine fast tägliche bewusste Anstrengung, als auch eine Abschätzung der unbewussten inneren Kräfte sowie Erfahrung in Umgang mit den Spannungsverhältnissen. Dies auszubalancieren verlangt gleicherweise Gefühl und Verstand. Thymopsyche und Noopsyche müssen in Einklang gebracht werden.* Die alte Vorstellung von einer Dominanz des Fühlens im Dichter scheint nicht mehr zuzutreffen. Aber das ist ein Problemkreis für sich.

---

*Wie Gemüt und Verstand in der Dichtung zusammengehört, sagt Klingsohr in "Heinrich von Ofterdingen": "Man muss sich wohl hüten, nicht eins über das andere zu vergessen (...) Aber beide kann man vereinigen, und man wird sich wohl dabei finden." (Novalis)

Phasen des schöpferischen Vorgangs

In einem Vortrag "Wie dichtet man aus der blauen Luft?" zerlegt Spitteler das literarische Produktionsvermögen in drei Phasen. Er unterscheidet dabei zwischen der inneren Einstellung resp. Tätigkeit von Dichtern, Künstlern und Schriftstellern:

1) Der D i c h t e r überlässt sich passiv den unbewussten Mächten;
2) Der K ü n s t l e r ordnet, verbindet und sichtet den zutage geförderten regellosen und unzusammenhängenden Phantasie- und Bilderreichtum;
3) Der S c h r i f t s t e l l e r kleidet ihn in Worte, umwirft das Ganze mit der letzten konventionellen Hülle. [73)]

Die Bezeichnungen Dichter, Künstler und Schriftsteller spiegeln stufenweise den Tätigkeitsbereich der literarisch schöpferischen Menschen wider. Aus dem auf das Unbewusste lauschenden 'Dichter' wird via kombinierender 'Künstler' ein bewusst gestaltender 'Schriftsteller', der dem Rohmaterial der seelischen Gebilde Wort und Ausdruck und den letzten Schliff verleiht. An Stelle der "two acts or two steps" von E.Bergler treten Spittelers drei Phasen. Und auch diese liessen sich weiter differenzieren.

Eine weitere Gliederung wäre in Spittelers erster Phase fast Wort für Wort möglich:
Der Dichter (a)/ überlässt sich (b)/ passiv (c)/ den unbewussten Mächten (d)/.

a) Der D i c h t e r, in Abhebung von Künstlern und Schriftstellern, ist derjenige, der nah an den unbewussten Quellen, seltsame Bilder und Klänge vernimmt, weil er bereit ist, sich selbst aufzugeben.

b) Er ü b e r l ä s s t s i c h - bis zu einem gewissen Grad - dem Zufall, denn er weiss nicht, was auf ihn zukommt, ob eine düstere Faszination von Delirium,

Marter und Mord (E.A.Poe)*, bedrängende, seltsame Gestalten von noch nicht oder nicht mehr menschlichen Zügen (E.T.A.Hoffmann), oder eine nächtliche Welt mit verführerischen lichten Klängen (Novalis). Der Dichter weiss nicht, ob ihm, der sich all dem aussetzt, die bewussten Kräfte dann reichen, wieder zu sich selbst zu kommen, um Ich zu sein.

c) Denn er soll p a s s i v sein. Sein Ich zieht sich zurück, hebt die Kontrolle provisorisch auf. Er ist aber willentlich, bewusst passiv, abwartend, ausharrend passiv. Er lässt sich auf eine rege innere Tätigkeit ein, die sich ihm in Form von einer Eingebung, Inspiration ankündet. Es ist eine psychische Einstellung, die er sich während seiner Arbeit allmählich angeeignet hat.

d) Die u n b e w u s s t e n M ä c h t e bewegen ihn und drängen zur Darstellung. Sie dürfen jedoch nicht unverhüllt zur Darstellung kommen. Rank und Sachs sagen in ihrer Aesthetik: Aus dem "Orkus des Unbewussten emporgestiegene Gespenster" würden unverhüllt Angst, Ekel und Abscheu erregen. Die Dichter machen daher von folgenden "Masken und Darstellungsmitteln" Gebrauch: Umstellung der Motive, Verkehrung ins Gegenteil, Verdichtung, Abschwächung des Zusammenhangs, Doublierung der Vorgänge und insbesondere Symbolik. [76] Denn das Unbewusste darf kein Uebergewicht gewinnen. Es geht dabei um einen "Ausgleich zwischen unbewussten und bewussten Mechanismen". Dies ist aber auch die Aufgabe der 'Künstler' im Sinne Spittelers.

---

*Bei Poe erkennt Paul Valéry eine erschreckend vollkommene Trennung zwischen dem Unbewussten, aus dem das verbrecherisch gewalttätige Geschehen kommt, und dem Bewussten, das er in seinen Essays entwickelt. [74] Benn macht uns bei verschiedenen Autoren auf eine Gleichrangigkeit von Lyrik und Essay in einem Autor aufmerksam: Poe, Valéry, Mallarmé, Eliot etc. [75]

Wie auf diese erste Phase zugeschnitten gilt das Wort Freuds in "Gradiva" über die Einstellung der 'Dichter': "Der Dichter (...) richtet seine Aufmerksamkeit auf das Unbewusste in seiner eigenen Seele, lauscht den Entwicklungsmöglichkeiten desselben (...) anstatt sie mit bewusster Kritik zu unterdrücken." [77]

Der 'Künstler' vermag den Phantasie- und Bilderreichtum zu sichten, zu ordnen und zu verbinden. Tiefenpsychologisch gesprochen, erweist sich der Künstler als "Mittler zwischen der Dunkelheit des Triebimpulses und der Klarheit des systematischen, rationalen Wissens". [78]
So gilt dem Künstler, der um einen "Ausgleich zwischen unbewussten und bewussten Mechanismen" ringt, das literarische Werk als "geglückter Kompromiss zwischen Verdrängung und Unbewusstem". [79] Hier befinden wir uns im "Zwischenreich der Phantasie"(Freud), wo das Zusammenwirken verschiedener psychischer Mechanismen die schöpferische Tätigkeit ausmacht. (Siehe S. 40 ff.)

Beim 'Schriftsteller' kommt die S p r a c h l i c h k e i t des Werkes zum Ausdruck. In diesem Bereich leistet das Ich seine bewusste Hauptarbeit. Das Ich, das sich bisher der Kontrolle enthalten, sich zurückzuhalten hatte, setzt ein, begründet und erklärt, streicht, ergänzt und formt, bändigt die Bilder als Wortmächtiger. (Siehe S. 53 ff.)

Typen der schöpferischen Produktionsweise

C.G.Jung hat sich mit diesem Problemkreis ausführlich befasst. Im Bereich des dichterischen Schaffens unterscheidet er zwei Grundtypen, die jeweils zum extravertierten oder zum introvertierten Typus gehören. In Spittelers Sinn spricht er ganz allgemein vom Dichter, der eine intensive innere Bewegung (Inspiration) verspürt; während sein Bewusstsein "fassungslos und leer" vor diesem inneren Geschehen steht, wird es mit einer Flut von Gedanken und Bildern überschüttet.

Die introvertierte Einstellung ist nun mit Jungs Worten "charakterisiert durch die Behauptung des Subjekts und seiner bewussten Absichten und Zwecke gegenüber den Anforderung des Objektes, die extravertierte Einstellung dagegen ist gekennzeichnet durch eine Unterordnung des Subjektes unter die Ansprüche des Objektes." [80]

Es gibt Kunstwerke, die mehr oder weniger als "Ganzes und Fertiges dem Autor in die Feder fliessen, die voll gerüstet, wie Pallas Athene dem Haupt des Zeus entsprang, das Licht der Welt erblicken." [81] Diese Art Werke, meint Jung, drängen sich dem extravertierten Autor ganz besonders auf. Der Dichters Hand sei gewissermassen ergriffen, seine Feder schreibt Dinge, deren sein Geist mit Erstaunen gewahr wird. Es heisst: "Er kann nur gehorchen und dem anscheinend fremden Impulse folgen, fühlend, dass sein Werk grösser ist als er und darum eine Gewalt über ihn hat, der er nichts vorschreiben kann. Er ist nicht identisch mit dem Prozess der schöpferischen Gestaltung; er ist sich dessen bewusst, dass er unterhalb seines Werkes steht oder zum mindestens daneben, gleichsam wie eine zweite Person". [82]

Jung unterscheidet davon eine andere, introvertierte Art des Schaffens, bei dem das dichterische Werk planmässig, ganz aus der Absicht und dem Entschluss des Autors entsteht. In diesem Fall unterwirft der Verfasser seinen Stoff einer bestimmt gerichteten, absichtvollen Behandlung. Der Autor verwendet bei dieser Arbeitsweise sein scharfes Urteil und wählt seinen Ausdruck in völliger Freiheit. Sein Stoff ist seiner künstlerischen Absicht unterworfen. In dieser Tätigkeit ist er - im Unterschied zu der ersten Art - identisch mit dem schöpferischen Prozess. [83)]

Hier muss noch ein anderer Jungsche Begriff eingeführt werden. Das in 'statu nascendi' befindliche Werk nennt er einen "autonomen Komplex". Mit diesem Begriff bezeichnet er "schlechthin alle psychischen Bildungen, die zunächst ganz unbewusst sich entwickeln und erst von dem Moment an, wo sie den Schwellenwert des Bewusstseins erreichen, auch ins Bewusstsein durchbrechen." Der autonome Komplex als abgetrennte Teilseele führe ein selbständiges, der Hierarchie des Bewusstseins entzogenes psychisches Leben. Anknüpfend an seine typologische Betrachtungen sagt dann Jung: "Dem entsprechend wäre jener Dichter, der mit dem schöpferischen Prozess sich identifiziert, einer, der von vornherein ja sagt, wenn ein unbewusstes 'Muss' droht. Jener andere aber, dem das Schöpferische als eine beinah fremde Gewalt gegenübertritt, ist einer, der aus irgendwelchen Gründen nicht ja sagen kann und deshalb vom 'Muss' überrascht wird." [84)]

Schillers bekannte Gegenüberstellung von "sentimentalischen" und "naiven" Dichtertypen, welche von C.G.Jung ausführlich besprochen wird,[85)] zeigt auch die Unterschiedlichkeit im Schaffensprozess. Nach Schillers Definition i s t der naive Dichter Natur, der sentimentalische hingegen s u c h t die (verlorene) Natur.

Die Einstellung zur Natur als "naiv" oder "sentimentalisch" sollte zweierlei Dichtungs- und Empfindungsweisen zum Ausdruck bringen. "Das naive Genie steht (...) in einer Abhängigkeit von der Erfahrung, welche das sentimentalische nicht kennet. (...) Das naive Dichtergenie bedarf also eines Beistandes von aussen, da das sentimentalische sich aus sich selbst nährt und reinigt". [86] Naive Dichter sind für Schiller Dante und Cervantes, Shakespeare, Sterne und Goethe. Vor allem aber Goethe, der - neben der Uebernahme Kantischer Grundsätze - Schiller den Anlass gab den Aufsatz "Ueber naive und sentimentalische Dichtung" zu schreiben. Es ist Schillers Versuch, seine eigene Dichtungsweise von der Goethes abzuheben. [87]

Das Gegenteil der "naiven Empfindung" ist, nach Schiller, der "reflektierende Verstand". Die "sentimentalische Stimmung" ist das Resultat des Bestrebens, auch unter den Bedingungen der Reflexion die "naive Empfindung", dem Inhalt nach, wieder herzustellen. Schiller schreibt: "Jene /naive/ rühren uns durch Natur, durch sinnliche Wahrheit, durch lebendige Gegenwart; diese /sentimentalische/ rühren uns durch Ideen." Und nun kommt Kants triadisches Prinzip zum Ausdruck: Der Weg, den die Dichter gehen, ist derselbe "den der Mensch überhaupt sowohl im Einzelnen als im Ganzen einschlagen muss. Die Natur macht ihn mit sich Eins, die Kunst trennt und entzweit ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück." [88]

Für unsere psychologische Betrachtungsweise ist vor allem jene Unterscheidung Schillers von höchstem Interesse, wonach der naive Dichter v o n a u s s e n eines Beistandes bedarf, der sentimentalische dagegen v o n i n n e n, aus sich selbst schafft. Die erstere Art bezeichnen wir psychologisch mit C.G.Jung als extravertiert, die letztere als introvertiert.

Schillers Dramen geben nach Jung einen guten Begriff der introvertierten Einstellung. Für die extravertierte Einstellung gibt uns "Faust", zweiter Teil, ein gutes Beispiel.

Wir sind mit Jung der Auffassung, dass ein Dichter abwechselnd zu beiden Typen gehören, einmal in introvertierter, ein nächstes Mal in extravertierten Einstellung produzieren kann, mit einer gewissen Konstanz von Tendenz. Jung weiss um eine weitere Kombination, es besteht nämlich auch die Möglichkeit, dass einige Dichter in ihrer schöpferischen Arbeit ihren Typus offenbaren, andere dagegen ihren Antitypus. Schliesslich warnt uns Jung vor dem Vorurteil, dass uns ein Bild des intuitiv - introvertierten Dichters allein vorschwebe. [89]

Es wäre noch, als Ergänzung zu Schiller und Jung, der französischer Psychologe T.A.Ribot (um die Jahrhundertwende) zu erwähnen. Auch er unterscheidet zwischen zwei Haupttypen der Einbildungskraft. "Der erste dieser beiden Typen, der 'plastische', bezeichnet den scharf wahrnehmenden Künstler, der in erster Linie durch die Beobachtung der Aussenwelt angeregt wird." (Naiv/extravertierter Typus.) "Der zweite, der 'zerfliessende' (der akustische und symbolische) Typ charakterisiert (...) den Dichter (...), der von seinen eigenen Gefühlen und Empfindungen ausgeht und sie durch Rhythmen und Bilder wiedergibt, deren Einheit sich aus dem Zwang seiner 'Stimmung' ergibt." [90] (Sentimentalisch/introvertierter Typus.)

Das Zwischenreich der Phantasie

Es ist der Ort von aufkommenden Vorstellungen, Bildern,* und Ideen, die Brutstätte der sogenannten 'Tagträume'. Dank seiner Zwischenstellung ist es auch ein Begegnungsort, in dem Bewusstes und Unbewusstes ineinandergreifen, wo ein harmonisches Zusammenwirken diverser psychischer Mechanismen stattfindet und als Produkte die losen Zusammenhänge (Vorstellungen, Wahrnehmungs- und Erinnerungsbilder) hervorbringt, mit deren Hilfe und Vermittlung Erfahrungsarten von den Erscheinungen der Welt entstehen. Es ist der Ort von Eindrücken und Ausdrücken gleichermassen. Hier könnte die Vorstufe von Gedanken und Sprache zu suchen sein. (Siehe S. 53 ff.).

Vom "Zustand des Bildersegens" sagt Spitteler, es bedeute: "Eine Ueberfülle von lauter Einzelbildern, gleichsam Momentaufnahmen, zwar unter sich verwandt, aber ohne Uebergänge und ohne logischen Zusammenhang. Denn die Phantasie schenkt keine Beziehungen."[91] Wir wissen, auch die Es-Instanz schafft keine Beziehungen, ihre Produkte bedürfen der Umwandlungsarbeit des Ich, das sich im Bereich der Phantasie, zwar sehr zurückhaltend, doch hilfreich erweist.

Es ist kennzeichnend für Vorstellungen, Bilder und Ideen, dass ihr Bewusstwerden unvollkommen ist. Sie nehmen etwa eine mittlere Stellung zwischen Willkürlichkeit und Unwillkürlichkeit ein. Sie drängen sich uns jedoch eher auf, als dass wir sie hervorrufen. Sie schweben zwischen Sinneseindruck und Erkenntnis. Die Bilder, die spontan und ohne unser Zutun aufkommen, führt erst unser verstandesmässiges Ichbewusstsein, indem es Verbindungen herstellt, in eine geistige Ordnung über.

---

* Sie sind nicht optisch-anschaulich, eher Stimmungsbilder, was auch der starken affektiven Besetzung entsprechen dürfte.

Ueber die relative Freiheit der Bildung einer Vorstellung sagt Freud: "Man glaubt doch im allgemeinen die Wahl zu haben, in welche Worte man seine Gedanken einkleiden oder durch welches Bild man sie verkleiden soll. Nähere Beobachtung zeigt, dass andere Rücksichten über diese Wahl entscheiden, und dass in der Form des Gedankens ein tieferer, oft nicht beabsichtigter Sinn durchschimmert." [92] Denn nicht nur in der Traumarbeit, sondern auch in der Phantasietätigkeit kommen Triebimpulse und -wünsche, wenn auch jeweils gemildert oder verhüllt, zum Ausdruck. (Siehe auch Tagträume.)

Nach Wellek & Warren ist 'Bildlichkeit' ein Thema, das sowohl in der Psychologie als auch in der Literaturwissenschaft eine grosse Rolle spielt. "In der Psychologie bedeutet 'Bild' geistige Wiedergabe, Erinnerung an eine auf Empfindung und Wahrnehmung beruhende Erfahrung, die aber nicht notwendigerweise optisch anschaulich (...) sein muss."[93] Auch der Dichter Ezra Pound charakterisiert das 'Bild' nicht als anschauliche Darstellung, sondern als "das, was einen verstandes- und gefühlsmässigen Komplex in einem Nu darstellt". Es geht nämlich um eine "Vereinigung getrennter Ideen".[94]

Ezra Pound kommt der Auffassung und der Definition von C.G.Jung nahe. Jung sagt: "Das Bild ist konzentrierter A u s d r u c k d e r p s y c h i s c h e n G e s a m t s i t u a t i o n, nicht etwa bloss oder vorwiegend der urbewussten Inhalte schlechthin. (...) Diese Konstellation erfolgt einerseits durch Eigentätigkeit des Unbewussten, andererseits durch die momentane Bewusstseinslage, welche immer zugleich die Aktivität zugehöriger subliminaler Materialien anregt und die nicht zugehörigen hemmt. Dementsprechend ist das Bild ein Ausdruck sowohl der unbewussten wie der bewussten momentanen Situation."[95] Jung zeigt im weiteren, dass die 'Idee' eine enge Beziehung zum Bild, vor allem zum 'urtümlichen Bild'

(Archetypus) hat. Wesentlich ist es dabei, dass die Idee als psychologische Grösse nicht nur unser Denken, sondern auch das Fühlen mitbestimmt und prägt. [96]

Im Bereich der Phantasie befasst sich Freud vor allem mit den T a g t r ä u m e n und erkennt ihre Bedeutung für die dichterische Tätigkeit. Die Schlüsselstellung der Phantasie für den Künstler betont bereits Dilthey. Er sagt: "Die Phantasie des Dichters in ihrer Stellung zur Welt der Erfahrungen bildet den notwendigen Ausgangspunkt für jede Theorie, welche die mannigfaltige Welt der Dichtungen in der Aufeinanderfolge ihrer Erscheinungen wirklich erklären will". [97]

Freud erarbeitete zwar keine eigentliche Theorie des Schöpferischen, weist aber immer wieder auf das Schöpferische hin. Tagträume sind an sich nicht künstlerspezifisch. Freud sagt: "Tagträume sind Phantasien (Produktion der Phantasie); es sind sehr allgemeine Phänomene, (...) bei Gesunden ebenso zu beobachten wie bei Kranken". [98] Der Inhalt dieser Phantasieprodukte, vor allem bei jungen Menschen, ist durch eine vorherrschende Motivierung gekennzeichnet. "Es sind Szenen und Begebenheiten, in denen die egoistischen Ehrgeiz- und Machtbedürfnisse oder die erotischen Wünsche der Person Befriedigung finden." In den Tagträumen sieht Freud aber auch "das Rohmaterial der poetischen Produktion, denn aus seinen Tagträumen macht der Dichter durch gewissen Umformungen, Verkleidungen und Verzichte die Situationen, die er in seine Novellen, Romane, Theaterstücke einsetzt." [99] Die Tagträume bedürfen in zweierlei Hinsicht der Umformungen: Der Dichter mildert den Charakter des egoistischen Tagtraumes durch Aenderungen und Verhüllungen, macht ihn kommunikabel, indem er seinen narzisstischen Anteil verringert; und er besticht uns durch rein formalen, d.h. ästhetischen Lustgewinn, den er uns in der Darstellung seiner Phantasie bietet. [100]

In den Tagträumen erkennt auch Hanns Sachs "die allgemein-menschliche Vorstufe der Dichtung", wobei er den Unterschied betont, dass der Tagtraum asozial sei, das literarische Werk hingegen eine soziale Leistung, auf Kommunikation ausgelegt. Tagträume bilden den Uebergang zum literarischen Schaffen. Durch die Verschiebung der Wünsche vom Ich aufs Werk findet der Dichter die Rückkehr zur Realität. Sachs sagt: "Der Wunsch, schön und mächtig zu sein, wird umgewandelt in den Wunsch, dem Werke Schönheit und Macht über die Gemüter der Menschen zu verleihen." [101]

Freud sieht in der künstlerischen Produktion eine Möglichkeit, der Neurose zu entgehen. Die übermässige Phantasietätigkeit (Produktion von Visionen, Halluzinationen) bereitet den Uebergang ins Krankhafte. Freud sagt: "Das Ueberwuchern und Uebermächtigwerden der Phantasie stellt die Bedingung für den Verfall in Neurose oder Psychose her."[102] Der Dichter hingegen kann ihre Phantasien anstatt in Symptome in künstlerische Schöpfungen umsetzen und so die Beziehung zur Realität herstellen. Aber auch die Tagträume besitzen eine innere psychische Realität, denn das Verweilen bei den Wunscherfüllungen der Phantasie bringt eine Befriedigung mit sich, obwohl das Wissen, es handle sich nicht um Realität, dabei nicht gestört ist. Freud vergleicht das Reich der Phantasie mit dem Schongebiet "Naturschutzpark", wo der Mensch die "Freiheit vom äusseren Zwang" der täglichen Lebensumstände geniesst. [103]

Die Tagträume sind aber nicht immer bewusst; es gibt auch unbewusste Tagträume, die die Quelle der nächtlichen Träume und der Symptombildung sind. Bei der Besprechung der Verdrängung kam bereits zum Ausdruck (siehe S.24), dass in der Introversion Uebergänge möglich sind, die nicht notwendig zur Symptombildung führen. Solange die unverwendete Libido in Schwebe gehalten werden kann, gibt es einen konfliktlosen Rückweg zur Realität.

Das Zusammenwirken verschiedener psychischer Mechanismen

In Anlehnung an Freud soll gezeigt werden, auf welche Weise das Zusammenspiel verschiedener Mechanismen die schöpferische Tätigkeit ausmacht. Es spielt sich zwischen der Abwendung von Wirklichkeit und der Zuwendung zur Wirklichkeit ab. Eine Reihe von Vorgängen ist daran beteiligt: Introversion, Regression, Verdrängung, Sublimierung, Bearbeitung der Tagträume (Umwandlung und Milderung der Inhalte), schliesslich die künstlerische Gestaltung. Inhaltlich bilden die Tagträume die Achse, um die sich der Künstler bemüht. Im Zwischenreich der Phantasie liegt also der Wendepunkt, wo die auf- und absteigenden Vorgänge ihre Libidorichtung ändern. Die Balance zwischen bewussten und unbewussten Kräften hält aber das Ich, das auch das Verhältnis zur Realität reguliert. Die Rolle des Ich darf jedoch nicht überschätzt werden. Das f r e i e Zusammenspiel der Mechanismen kann vom Ich nicht erzwungen werden, weder im Sinne der Auslösung noch des Ablaufs. Das Ich muss intervenieren als Dirigent - an Stelle eines unsichtbaren Dirigenten. Denn auch das freie Spiel hat Spielregeln, die eingehalten werden müssen:

1) Die Abwendung von der Realität:
   - Voraussetzung dafür ist die starke Motivierung (Ehre, Macht, Ruhm, Liebe), und dass die Triebbedürfnisse in der Realität nicht befriedigt werden können.
   - Auf die Einsicht (des Ich), dass die Wünsche nicht zu verwirklichen sind, folgt die Abwendung von der Realität.
   - Mit der Uebertragung der Interessen auf das Innenleben (Introversion) fliesst die Libido rückwärts (Regression) und es kommt zur Verdrängung der Wünsche.

2) Belebung der Phantasie:
   - Es ist der "Zustand des Bildersegens" (Spitteler). Die Aufmerksamkeit des Ich ist auf die inneren Regungen gerichtet, wobei das Vernehmen der "zuströmenden

Ideen" (Schiller) eine Ich-Leistung ist.
- Das Ich hält sich dabei zurück mit der Kontrolle - im Sinne des Filtrierens und der Ueberprüfung der Inhalte - d.h. die Kontrolle darf weder zu früh noch zu massiv einsetzen (siehe S.21 f.).
- In diesem Stadium gilt Freuds Bemerkung, dass die Besetzungsintensität der Phantasien nicht zu gross ausfallen dürfe, damit es zu keinem Konflikt zwischen der Phantasie und dem Ich komme (siehe S.24 f.).
- Der Drang des Verdrängten zum Unbewussten wird aufgefangen.
- An Stelle einer Regression "im Dienste des Es" (Neurose und Psychose) kommt es zur Wiederkehr des Verdrängten, d.h. zur Sublimierung (siehe S.26 f.).

3) Umwandlung der Tagträume in künstlerische Gebilde:
- Einerseits bedeutet es die vorbewusste Verarbeitung der Inhalte, an denen noch die Fremdartigkeit des Unbewussten haftet, d.h. den Triebimpulsen muss die Dunkelheit genommen werden. Zu deren Milderung und Verhüllung dienen folgende Vorgänge (Masken): Verdichtung, Verkehrung ins Gegenteil, Doublierung der Vorgänge, Umstellung der Motive, Symbolik u.a.
Mit anderen Worten: Die ursprüngliche Sinnlichkeit der Phantasie wird durch Umstellungen, Auslassungen, Abschwächungen systematisch neutralisiert.
- Andererseits kommt es zu einer Bearbeitung der Tagträume, um das allzu Persönliche daran, in Allgemeinmenschliches umzuformen. Es geht um die soziale Leistung des Ich, indem die Inhalte, z.B. in der Literatur, sprachlich kommunikabel gemacht werden. (Der rätselhafte Sprung zur Sprache bleibt dabei ungeklärt, vgl. S.69 f.). Damit ist der Weg zurück zur Realität bereits eingeschlagen.

4) Daraus resultiert:
   - Der Künstler ermöglicht es sich und anderen, "Trost und Linderung zu schöpfen", d.h. Lustgewinn und Kunstgenuss.
   - Somit erreicht er auf Umwegen schliesslich doch das Ziel, das er scheinbar aufgegeben und vorerst in seiner Phantasie erlebt hatte: Ehre, Ruhm, Macht und Liebe. [104)]

Das Zusammenwirken der verschiedenen psychischen Mechanismen, das zur Kunst führt, ist in einem ausgewogenen seelischen Verhältnis zu sehen. In einem Brief an Stephan Zweig (20.Juli 1938) schreibt Freud, der Begriff der Kunst verweigere sich einer Erweiterung, wenn das quantitative Verhältnis von unbewusstem Material und vorbewusster Verarbeitung nicht eine bestimmte Grenze einhalte. [105)]

Daraus ergibt sich die spezifische Z w i s c h e n s t e l l u n g der Kunst, die als anthropologisches Phänomen dadurch gegeben ist, dass sie sich zwischen einer totalen Kontrolle durch das Ichbewusstsein und einer psychotischen Auslieferung ans Unbewusste um die Mitte bewegt.

Das schöpferische Zusammenspiel von Bewusstsein und Unbewusstem

Die einseitige Betonung der Dominanz des Unbewussten im künstlerischen Schaffen, wonach Dichtung als Produkt des Unbewussten aufgefasst wird, entspricht einer romantisierenden Vorstellung und ist unzureichend. Dichtung entsteht nicht aus der willenlosen Hingabe ans Unbewusste, vielmehr aus der Auseinandersetzung des Bewusstseins mit dem Unbewussten. Die Tätigkeit des Unbewussten äussert sich dabei in einem unablässig befruchtenden Einfluss auf die Kräfte und Fähigkeiten des Bewusstseins. Das heisst aber nicht, dass die Bewusstseinsinhalte schlechthin vom Unbewussten her determiniert seien. Denn dank der bewussten Auseinandersetzung mit dem Unbewussten wirkt das Bewusstsein auf das Unbewusste zurück und beeinflusst seine Inhalte. Die Trennung der beiden Systeme bedeutet normalerweise keine unüberwindbare Spaltung, sondern ein mehr oder weniger stark pulsierendes Ineinandergreifen, einen lebendigen Austausch. Wie A.Béguin es auch hervorhebt: "Es liegt zwischen dem Unbewussten und dem Bewusstsein eine sehr bewegliche Grenze."[106)]

Der Prozess der Bewusstmachung, die Gestaltung der aufkommenden Inhalte geschieht im Zwischenreich der Phantasie, das durch das Zusammenspiel von Bewusstem und Unbewusstem gekennzeichnet ist und die vermittelnde Funktion des Ich mit einschliesst. Béguin gelangt zu der Auffassung: "Bewusstsein und Unbewusstsein sind so Aspekte der umfassenden, alles Leben nach den Prinzipien der Scheidung und Wiedervereinigung ordnenden 'Polarität'." [107)]

Die Erkenntnisse der Ichpsychologie führen uns schliesslich zur Berücksichtigung der schöpferischen Entwicklung und Wandlung des Ichbewusstseins, dank dem die inneren Vorgänge in die sprachliche Darstellung überführt werden können.

Die Auseinandersetzung des Bewusstseins mit dem Unbewussten, die Relativierung der Autonomie beider Systeme ist der Gegenstand von Neumanns Buch "Ursprungsgeschichte des Bewusstseins".[108] Er zeigt am Leitfaden der Bewusstseinsentwicklung den Weg, der vom Enthaltensein des Bewusstseins im Unbewussten (Uroboros), über die Trennung der beiden Systeme zur gegenseitigen Ergänzung führt.

In der frühkindlichen Phase, im Zustand der Verschmolzenheit von Innen- und Aussenwelt, Subjekt und Objekt ist noch kein Ich gegenüber einem Du vorhanden (s.a.S.10). Die Ichbildung verläuft parallel zur Aufteilung und Zuordnung der psychischen Inhalte zum Bewusstsein resp. Unbewusstsein. Mit der (zunächst diffusen) Trennung der beiden Systeme gelangt das Ich allmählich zum Bewusstsein seiner Andersheit und Eigenheit. Das Ich als Zentrum des Bewusstseins (Ichbewusstsein) ist das Endergebnis dieser Entwicklung.

Die Entwicklungsstadien des Ich und des Bewusstseins und deren Beziehungen zum Unbewussten äussern sich in Wandlungen der Archetypen und Symbole. Die Aufgabe des Bewusstseins gegenüber den Ueberwältigungstendenzen des Unbewussten besteht in Verteidigung und Absicherung, resp. in Verstärkung der Ichfestigkeit. Die Ichüberwältigung lässt in dem Masse nach, wie es dem Bewusstsein gelingt, die Urbilder und die Symbole zu assimilieren. Mit fortschreitender Differenzierung des Bewusstseins verändert sich die Manifestation des Unbewussten. Die Urgestalten des Unbewussten (Uroboros, Grosse Mutter, Drache) verlieren an Wirkung; die Archetypen und Symbole erscheinen nicht mehr überwältigend oder unheimlich im Sinne des 'Numinosen'.

Die Distanzierung des Bewusstseins vom Unbewussten erfolgt durch - Entwertung (Deflationierung) des Unbewussten
- Abbau der emotionalen Komponenten
- Aufspaltung der Archetypen und der Symbole
- Abstraktionsprozesse (von Bild zu Begriff).

All diese Prozesse stehen im Dienste der Differenzierung des Bewusstseins, mit deren Hilfe sich das Ich vom Unbewussten löst und zur Bildung eines relativ selbständigen Persönlichkeitssystem kommt. Der Prozess der "Aufspaltung der Archetypen" ermöglicht es dem Bewusstsein, die inhaltlichen Komponenten der Archetypen aus dem Unbewussten in sein System überzuführen und zu integrieren. Mit der fortschreitenden Bewusstseinsentwicklung erfolgt "die Inhaltsentleerung der Symbole" im Sinne der Abstraktion, das Symbol wird zur Eigenschaft. Das heisst, die Abstraktionsprozesse führen von der Repräsentation des Unbewussten im Bild zur Rationalisierung im Begriff.* Ent-Emotionalisierung, Rationalisierung und Abstraktion sind Ausdrücke, die für die verarbeitende Tendenz des Ichbewusstseins stehen.

Zum weiteren Verständnis und zur Verdeutlichung der Vorgänge, welche die Relation der beiden Systeme Bewusstsein - Unbewusstes kennzeichnen, soll der Begriff der 'Libido' herangezogen werden. Die Entwicklungsrichtung von Unbewusstem zum Bewusstsein ist zugleich die Entwicklung der Libido und ihres Aufstiegs. Während der Entwicklung werden immer grössere Libidomengen aus dem Unbewussten dem Bewusstsein zugeführt. Auf diese Weise erweitert sich und festigt sich das Bewusstsein. Das Ich des heutigen Menschen lebt - gegenüber frühgeschichtlichen Zeiten - mehr oder weniger in einem Bewusstseinskontinuum.

'L i b i d o' ist nach Jungs Definition die psychische Energie, welche die Intensität eines psychischen Vorgangs bestimmt. [109)]

---

*Der Zerfall der Bilderwelt der Phantasie (Aufspaltung der Archetypen) und die Tendenz zur abstrakten Begriffswelt (Entleerung der Symbole) kommt in Novalis' Versen zur Sprache: "Gesetze wurden./Und in Begriffe/Wie in Staub und Lüfte/Zerfiel die unermessliche Blüte/Des tausendfachen Lebens./Entflohn war/(...) die allverwandelnde/ Allverschwisternde Himmelsgenossin/Die Phantasie."

Libido äussert sich jeweils in bestimmten psychischen Wirkungen. Inhaltsbereicherung resp. -entleerung des Bewusstseins bedeutet immer auch Libidobereicherung resp. -entleerung. Im Dienste der Bewusstseinserweiterung besetzt die Libido die aus dem Unbewussten auftauchenden Elemente und bringt sie zur Klarheit und Anschaulichkeit (Inhaltsbereicherung des Bewusstseins). Beim Rückfluten der Libido (Inhaltsentleerung des Bewusstseins) gibt es eine Libidomenge, die dem Sog des Unbewussten ausgesetzt und der bewussten Kontrolle entzogen wirksam ist. Sie tritt normalerweise in Form von Bildern und Ideen bald wieder in Erscheinung und belebt damit die Phantasietätigkeit. Jung sagt: "Das Phantasieren als imaginative Tätigkeit ist identisch mit dem Ablauf des psychischen Energieprozesses."[110] Entsprechend dem Auf- und Abstieg der Libido fliessen in der Phantasie bewusste und unbewusste Komponenten in ein gemeinsames und vereinigendes Produkt zusammen. Dieses Zusammenspiel macht recht eigentlich die schöpferische Tätigkeit aus.

Die freie Libidoverschiebung, im Sinne einer aktiven Zuwendung, kennzeichnet das Interesse, das einem bestimmten Objekt Wert erteilt. Interesse gegen meinen Willen oder unbeeinflusst davon ist F a s z i n a t i o n,* die von einem Objekt ausgeht und Libido anzieht. In diesem Fall spricht man von einem Libidozwang. Die Faszination ist eine Wirkungsweise des Unbewussten, die das Ich unabhängig von der jeweiligen Inhaltlichkeit beeindruckt oder gar überwältigt.

---

*Faszination ist ein Phänomen auch im Bereich der Dichtung, worauf G.Benn mehrfach hinweist: "Ich halte (...) Faszination interessant, erregend für viel zu wenig beachtet in der deutschen Aesthetik und Literaturkritik." Benn spricht von der Fähigkeit des Dichters, "das Wort faszinierend anzusetzen" und von der Wirkungsweise der Lyrik "voll langer Faszination" und sagt, "das Wesen der Dichtung ist Vollendung und Faszination."[111]

Die Faszination äussert sich in unbestimmter Anziehung und Abstossung, was insbesondere für die Ambivalenz charakteristisch ist. Der Zustand der Ambivalenz bedeutet eine Zwischenstufe der Bewusstseinsentwicklung sowohl im progressiven als auch im regressiven Sinne. Dies steht in Zusammenhang mit der Aufspaltung der Symbole, wobei die bivalente, d.h. die Gegensätze enthaltende Struktur der Inhalte besonders deutlich in Erscheinung tritt. Der gleichzeitig positive und negative (Gut und Böse) Inhalt irritiert und bedrängt das Ichbewusstsein. Das Bewusstsein kann von diesem Inhalt nicht loskommen, es steht unter dem Zwang der Faszination. Die relative Freiheit des Ich geht dabei vorübergehend verloren. Es kommt aber gerade dadurch zu Umwertungen und Abwertungen (Verdrängung) der Inhalte, woraus eine neue Synthese entsteht.

Bei Störungen der Ichfunktion, bei einer "Ich-Schwäche" im allgemeinen, führt Faszination durch einen unbewussten Inhalt zu einem Abgesaugtwerden der Libido aus dem Bewusstsein und damit zur Symptombildung (Müdigkeit, Depression). Im Entwicklungsstadium der Ichfestigkeit oder "Ich-Stärke" vermag das Ich mit der Faszination umzugehen. So ist die Wirkungsweise der Faszination nicht überwältigend, sondern erregend und schöpferisch belebend. Neumann sagt: "Es gehört zu den wesentlichen Errungenschaften des Bewusstseins, dass es die seinem System zugeführte Libido frei verschieben, d.h. in einem hohen Masse unabhängig von der Quelle verwenden kann, aus der sie ihm zugeströmt ist."[112] Die Verarbeitung und Assimilierung der unbewussten Inhalte, die in Form von einem Bild, einer Idee oder Phantasie auftauchen, führt von der Faszination des Ich zur Bewusstmachung. Die schöpferische Leistung besteht darin, "dass das Ich willentlich das Bewusstsein und die ihm verfügbare Libido auf die Stelle der Faszination lenkt."[113] So kommt es im schöpferischen Prozess zu einer Verbindung des unbewussten Inhalts mit dem Bewusstsein, d.h. zu einer Synthese,

in der die Polarität der Systeme Bewusstsein - Unbewusste vorübergehend aufgehoben wird. *

Die Belebung des unbewussten Inhalts und dessen Erfassen und Bewusstmachen geschieht dabei mit Hilfe der Libidoverschiebung. Mit Neumanns Worten: "Die Libido, die das unbewusste System als seine emotionale Komponente belebt, strömt im Akt der Erkenntnis mit der Libido des erkennenden und bewusstmachenden Ichsystems zusammen." 114)

Am Beispiel des schöpferischen Prozesses zeigt sich besonders deutlich, dass dem Bewusstsein zugeführte Inhalte als Produkte nicht nur vom Unbewussten her determiniert, sondern auch durch die Aktivität des Ichbewusstseins geprägt sind. Aus dem Zusammenwirken bewusster und unbewusster Komponenten entsteht so ein gemeinsames Produkt. Der Zusammenhang von Unbewusstem und Bewusstsein, bzw. ihr komplementäres Verhältnis als Systeme zueinander, kommt darin zum Ausdruck, dass je nach Einstellung des Bewusstseins auch die Manifestation des Unbewussten sich verändert. Die Bezogenheit des Bewusstseins auf das Unbewusste wirkt auf dieses zurück, und so kommt es zu einem schöpferischen Kreislauf der Produktionsweise. Die aufeinander abgestimmte Beteiligung beider Systeme ist die Voraussetzung für die störungsfreie Funktionsweise der Psyche. Erst in der Harmonie von Bewusstem und Unbewusstem kann sich der Mensch voll entfalten und als sprechendes Wesen zu sich kommen.

---

*Von der schöpferischen Synthese sagt Schiller: "Das Bewusstlose mit dem Besonnenen vereinigt macht den poetischen Künstler aus."

"Durch die Sprache verwandeln wir uns selbst (...) vermöge der wir erst fähig werden unsere Wirklichkeiten prägnant zu erfassen". (Jaspers)

Sprachlichkeit

Sprache lässt sich aus grundsätzlich verschiedenen Gesichtspunkten betrachten:

- Philosophisch: Gegenstand: Wesen der Sprache
- Psychologisch: Gegenstand: Sprachliches Geschehen und Funktionsweise
- Linguistisch: Gegenstand: Objektives System von Zeichen, Gesetzmässigkeiten der Strukturschemata: Grammatik; Semantik
- Literaturwissenschaftlich: Gegenstand: Literarische Texte; Stilforschung.

Die Komplexität der Sprache zeigt sich auch in ihren sozialen und regionalen Schichtungen, innerhalb einer Sprachgemeinschaft:

- Schriftsprache: Gehobene/geschriebene Sprache
  Dichterische Sprache
  Wissenschaftliche Fachsprachen
  Archaische, veraltete Sprache
- Umgangssprache: Alltagssprache
  Regionale Dialekte
  Vulgärsprache
  Slang

Wir fragen nach dem Geschehenscharakter der Sprache, in dem sie Welt werden lässt, innere und äussere Vorgänge ineinander verwandelt. Sprache bewegt sich dialektisch zwischen Verinnerlichung (Hereinnahme der Welt) und Entäusserung (Ausdruck des Inneren), Mitteilung und Zurückhaltung, lässt Ereignisse zeitlich und räumlich auseinandertreten und verbindet sie wieder, dient zur interindividuellen Kommunikation und wirkt entfremdend; sie konstituiert unsere Welt und Wirklichkeit und macht uns recht eigentlich zu einem sich wandelnden Wesen.

Bedeutung

Der Begriff der 'Bedeutung' wird in den verschiedenen Theorien sehr unterschiedlich aufgefasst. Die behavioristische Theorie, die Sprache als Stimulus (S) oder als Response (R) betrachtet, klammert die 'Bedeutung' aus, bzw. setzt sie mit Verhalten gleich. Die neubehavioristischen Theorien erklären 'Bedeutung' als eine Art S-R-Relation, wonach 'Bedeutung' durch Konditionierung erworben wird. Die Rolle der Belohnung (Verstärker) wird uneinheitlich aufgefasst. Einerseits müsste sie gleichzeitig mit S erfolgen (nach Pawlov und Skinner), andererseits wird sie durch die R, durch einen für den Organismus angenehmen Zustand (Selbstbelohnung), gebildet. Hier wie dort, wo S oder R als Träger der 'Bedeutung' angenommen wird, bleibt die Zeitlichkeit des verbalen Verhaltens problematisch. Sprache ist gerade dadurch gekennzeichnet, dass sie das Auseinandertreten zweier Ereignisse ermöglicht, d.h. zeitlich verschiebt. Die Herausnahme der sprachlichen/praktischen Ereignisse aus dem Ablauf der Zeit, in der Form der Erinnerung oder des Planens, bedeutet die Unterbrechung der S-R-Kette, und eine Verstärkung kann nicht erfolgen. Ohne Zuhilfenahme von kognitiven Vorgängen, speziell ohne die Voraussetzung des Ichbewusstseins, kann 'Bedeutung' nicht erklärt werden.

Nach Hörmann ist 'Bedeutung' das Wissen eines Zusammenhangs, das durch ein Zeichen vermittelt wird. Die Kenntnisnahme eines Zusammenhangs zwischen Wort und Ding, resp. Zeichen und Aktion schafft die Situation, in der 'Bedeutung' möglich wird. Erfahrung und Kenntnisnahme von Aehnlichkeiten führt zu Bedeutungskonstanzen.* Im emotionalen Bereich ist

---

*Die Konstantisierung ist eine Grundtendenz des psychischen Geschehens überhaupt, die sich in der Wahrnehmung als Dingkonstanz, als Grössenkonstanz (s.Piaget) etc. manifestiert, aber auch für Denkgewohnheiten (Stereotyp) verantwortlich ist.

'Bedeutung' aber instabil, veränderlich, abhängig vom situativen Kontext und der individuellen Interpretation. So unterscheidet man zwischen einer denotativen Bedeutung (d.i. die sachliche Bezeichnung), und einer konnotativen Bedeutung, die alles Gefühlshafte, was in einem Wort mitschwingt, beinhaltet.

Die 'Bedeutung' entwickelt sich zum 'Begriff', wenn der Mensch lernt, sie für sich, ohne unmittelbare Beziehung auf die Wirklichkeit (konkrete Situation), zu betrachten und zu verwenden. 'Bedeutung' ist also eine Vorform des Begriffs. Erst die (abstrakte) Begriffsbildung erlaubt das Heraustreten des Menschen aus einem eng begrenzten Aktionsraum. Hörmann sagt: "Die sprachgetragene Extraktion des Wesentlichen ermöglicht es, Erfahrungen in Form von Wissen zu sammeln und somit - letzten Endes - Kultur zu schaffen".[115)]

Sprache und Welt

Sprache erlaubt, das Gemeinsame und damit für die Erfahrung Wesentliche aus der Erscheinungen Flucht und Vielfalt herauszugreifen und festzuhalten. Global gesehen, ist Sprache eine der Wahrnehmung analoge Funktion, die weitgehend auf Identität und Differenz aufgebaut ist. Während aber die Wahrnehmung sozusagen die Brücke bildet zwischen dem Menschen und seiner Umwelt, wird die Sprache zur Bewältigung der Welt eingesetzt.[116)]

Die Welt, die sich uns in einem kaleidoskopartigen Strom von Eindrücken präsentiert, wird durch die Sprache organisiert, zerlegt und neu zusammengefügt. Wir gliedern die Natur in künstlich isolierte Objekte auf, so als sei sie eine Kollektion von gesonderten Dingen und Vorgängen, die unseren Worten entsprechen. Wir schneiden sozusagen

Segmente aus der Welt heraus, um jene Elemente zu bekommen, aus denen wir die Sätze aufbauen. Das Zerschneiden ergibt die Wörter im Lexikon, denen wir nach Uebereinkunft Bedeutungen zuschreiben. Ohne ein unausgesprochenes Uebereinkommen über den Inhalt (signifié) einer Lautgestalt (signifiant) gäbe es keine interindividuelle Verständigung. Denn man sollte es mit Whorf meinen dürfen: Wir sprechen, um über Sachverhalte Uebereinstimmung zu erzielen. [117]

Der enge Zusammenhang oder sogar die Einheit von Sprache und Weltansicht ist nach Whorf grundsätzlich durch unsere jeweilige Muttersprache gegeben. Aus dem sogenannten linguistischen Determinismus (Sprache bestimmt, wie man die Welt sieht) folgt das linguistische "Relativitätsprinzip, das besagt, dass nicht alle Beobachter durch die gleichen physikalischen Sachverhalte zu einem gleichen Weltbild geführt werden, es sei denn, ihre linguistischen Hintergründe sind ähnlich". Und an einer andern Stelle heisst es nach Whorf: Menschen, die Sprachen mit sehr verschiedenen Grammatiken benützen, kommen über dieselben Sachverhalte zu typisch verschiedenen Beobachtungen und Auffassungen. [118]

Sprache und Erfahrung

Die Sprachlichkeit der menschlichen Erfahrung charakterisiert unsere Welt-Erfahrung überhaupt. Denn Sprache zu haben, bedeutet auch 'Welt' zu haben. In der Sprache und durch die Sprache erhält die Welt ihre Bedeutung als Wirklichkeit. Sprache ist nicht bloss ein Mittel oder Instrument, mit deren Hilfe die Erfahrung* zustande kommt, vielmehr ist sie eine schöpferische Organisation der Erfahrung,

---

*'Erfahrung' ist Kenntnisnahme von Gegebenheiten der Welt und schliesst immer auch Bedeutungsbewusstsein ein. [119 a)]

indem sie Erfahrungskategorien schafft. Sprache ermöglicht nicht nur die Uebermittlung von Wahrnehmung* und Erfahrung, sondern wirkt zurück auf die Art und Weise, wie eine Sprachgemeinschaft die Welt erfährt und sieht. (Siehe auch linguistischer Determinismus, der zur negativen Folge hat, dass die Sprache die freie Wahrnehmung einschränkt und man nur noch das sieht, worauf die Sprache die Aufmerksamkeit hinlenkt.)

Sapir hebt die schöpferische Qualität der Sprache besonders hervor. Er sagt: "Die Sprache ist nicht ein mehr oder minder vollständiger Katalog der verschiedenen Gegenstände der Erfahrung, sondern sie ist auch eine selbständige, schöpferische symbolische Organisation, die sich nicht nur auf die ohne ihre Hilfe gemachte Erfahrung bezieht, sondern in Wirklichkeit Erfahrung für uns definiert." [120]

Die Einwirkung der Sprache auf unsere Wahrnehmung und Erfahrung wird allgemein als Wechselwirkung angenommen. Sapir und Whorf betonen einseitig den Anteil der Sprache an der Erfahrung. Whorf nimmt immer die jeweilige Muttersprache als Ausgangspunkt. Denn die Eigenheiten der Muttersprache, ihre Strukturgesetze formen und prägen die Erfahrung. [121] Aber nicht nur die Grammatik und ihre Kategorien (Tempora, Geschlecht, Plural) bestimmen unsere Erfahrung und wirken auf unser Verhalten, sondern auch der Gebrauch einzelner Wörter. Mit den Wörtern machen wir gewisse typische Unterscheidungen, in uns sowie in der Natur. Wir machen beispielsweise Unterschiede zwischen 'traurig', 'melancholisch' und 'schwermütig'. Es gibt aber Sprachen (nach F.v.Kutschera), in denen diese Unterscheidung fehlt.

---

*'Wahrnehmung' ist ein Erfahrungsmodus, definiert als Kenntnisnahme von sinnlichen Gegebenheiten der uns umgebenden Welt. Sie ist ein Kompromiss zwischen faktischer (objektiver) Information und subjektiver (individueller) Anschauungsweise. [119 b)]

Nicht weil die Angehörigen dieser Kulturen die Fähigkeit zu solchen Unterscheidungen nicht hätten, sondern weil diese Wörter für ihre tägliche Lebensführung nicht relevant sind. (Vgl. Schneearten der Eskimos.) Es kommt nicht darauf an, welche Unterscheidungen gemacht werden können oder gelegentlich gemacht werden, sondern darauf, welche Unterscheidungen typischerweise gemacht werden. [122]

Neben der Abhängigkeit der Wahrnehmung und der Erfahrung von der Sprache müsste auch die Abhängigkeit der Sprache von der Wahrnehmung und der Erfahrung berücksichtigt werden. Psychologisch gesehen, muss sich die Tätigkeit der Sinne (Wahrnehmung) mit den inneren (kognitiven) Vorgängen synthetisch verbinden. Daher sind Wahrnehmung (+ Erfahrung) und Sprache von einander abhängig; sie müssen zusammenwirken, aufeinander angestimmt sein, um eine Funktionseinheit zu bilden.

Auch Erfahrung und Verhalten (Tun und Handeln) stehen immer in Relation zueinander. Unser Handeln und Verhalten entspricht unserer - durch Sprache und Erfahrung gegebenen - Sicht der Dinge (vgl. Weltansicht). Das heisst: Erfahrung ist handlungsbestimmend und Verhalten ist erfahrungsbestimmend. Die Veränderungen und Störungen der eine bewirkt die der andere auch. Formelhaft ausgedrückt:

Sprache ⟷ Erfahrung Erfahrung ⟶ Verhalten

Sprache und Begegnung

Sprache ist immer schon Ge-spräch; sie ist immer an Mit-Menschen gerichtet, auch dann wenn keine Zuhörer da sind. Zuwendung liegt in ihrem Wesen, sie teilt sich immer jemandem mit und schafft damit recht eigentlich die Voraussetzungen für die zwischenmenschliche Beziehung. Unsere Kommunikation wird durch die Gesprächsnatur der

Sprache und in Wechselwirkung damit dialogisch geprägt als Rede und Widerrede.

Es liegt im Wesen des Menschen, Gemeinschaft mit andern zu suchen, sich einzelnen Menschen besonders zuzuwenden. In der sprachlich geschaffenen Situation erfolgt die Gestaltung menschlicher Begegnung. Sich-Einlassen auf eine Gesprächssituation mit dem andern heisst auch, nach gegenseitigem Verstehen streben. Erst im Verstehen wird die Möglichkeit der Begegnung nicht verfehlt. Die Sprache eröffnet auch den Zugang zur Lebensgeschichte des andern. Wir erhalten Einblick in die Vergangenheit und Innerlichkeit, in die Denkweise der andern.

Denken - Denkgewohnheiten - Sprachklischées

Mit Sapirs und Whorfs Studien über die Sprache ist die Erkenntnis von W.v.Humboldt neu in den Vordergrund gerückt. Er sagte: "Die Sprache ist das bildende Organ des Gedankens".[123] Während aber Humboldt für die gegenseitige Abhängigkeit des Gedankens und des Wortes eintritt, betonen Sapir und Whorf die Sprachabhängigkeit unseres Denkens einseitig. Nach Sapir ist die Sprache als System zur Organisation und Uebermittlung von Erfahrung "die Gussform des Denkens". Er gelangt zu der umstrittenen Konklusion: Es gibt kein Denken ohne Sprache.[124]

Whorf vertritt der Ansicht, dass unsere Sprache, d.h. der Gebrauch bestimmter linguistischer Kategorien, das Denken kanalisiert, in bestimmte Bahnen lenkt, und dass unser Denken von der jeweiligen Muttersprache beherrscht wird. Er setzt Sprache und Denken jedoch nicht schlechthin gleich, wie z.B. die Behavioristen, betont aber den sprachlichen Anteil auch im sogenannten schweigenden Denken und sagt, Denken sei eine weitgehende sprachliche Funktion.[125]

Das Denken folgt einem Netzwerk von Geleisen, die in der jeweiligen Muttersprache festgelegt sind, es folgt einer Ordnung, deren man sich nicht bewusst ist. Das Denk- und Sprachgeschehen erfolgt unbewusst, ohne Wissen um die ablaufenden Prozesse, ohne Wissen um die Strukturgesetze, die automatisch befolgt werden. Das Denken richtet sich an die Bedeutungszusammenhänge; man wählt die Wörter, ohne die Struktur beachten zu müssen. (Ausnahme: Neu erlernte Fremdsprache.) Die sogenannten 'Hintergrundphänomene' der Sprache sind also unbewusst, während der Gegenstand unseres Denkens und Sprechens bewusst ist oder wird. Tiefenpsychologisch gesprochen, ist Sprache als Ordnungsfunktion des Denkens eine Ich-Leistung, die die Aktivität des Ichbewusstseins erfordert, aber nicht ausschliesslich dem Bewusstsein zuzuordnen ist.

Denkwelten, in denen die Menschen einer Sprachgemeinschaft gewohnheitsmässig leben, führen zu Denkgewohnheiten, die das Verhalten bestimmen. Unsere Denkwelt ist jedoch mehr als die Sprache und deren suggestive Strukturschemata, sie schliesst die Wechselwirkung zwischen einer Sprache und dem Ganzen einer Kultur mit ein. Denkgewohnheiten hingegen, die über die allgemeine psychische Konstantisierungstendenz hinausgehen, führen zu Sprachklischées, zu Vorurteilen bis zur Stereotypie. Die Sprache erstarrt und erfasst nur noch den bereits vorhandenen Sinn, bringt aber keinen schöpferisch neuen hervor. Sie ist dann nicht nur der Ergründung innerer und äusserer Vorgänge hinderlich, sondern wirkt sich negativ aus in mehreren Lebensbereichen. Denn dort, wo uns die Worte fehlen, sind wir nicht gewohnt, zu denken und zu beobachten. Oder wie wir gewohnt sind, in der Natur überall Gegensätze (kalt und warm) zu sehen, übertragen wir diese Gewohnheit auch auf die menschliche Natur. Nietzsche sagt über die Gewohnheit der Gegensätze: "Diese schlechte Gewohnheit hat uns verleitet, nun auch noch die innere Natur, die geistig-sittli-

che Welt, nach solchen Gegensätzen verstehen und zerlegen zu wollen. Unsäglich viel Schmerzhaftigkeit, Anmassung, Härte, Entfremdung, Erhärtung ist so in die menschliche Empfindung hineingekommen dadurch, dass man Gegensätze anstelle der Uebergänge zu sehen meinte." [126]

Der zwingende Charakter der Sprachklischées macht unser Verhalten im Leben zur Routine. Wir bevorzugen Produktions- und Verhaltensweisen, die nach bekannten Mustern ablaufen. Wenn die Sprache erstarrt, geraten Sprache und Erfahrung auseinander. Entfremdungserscheinungen treten auf. Man führt nur noch Konversation, hat aber nichts mehr zu sagen. Entsprechend der Wandlungsunfähigkeit werden die zwischenmenschlichen Beziehungen eingeschränkt, gestört oder sogar destruktiv - wie die Sprache selbst.

"Das Denken ist nur ein Traum des Fühlens, ein erstorbenes Fühlen, ein blassgraues, schwaches Leben."(Novalis)

Sprache und Gefühl

Gefühle* lassen sich mehr oder weniger sprachlich formulieren. Einerseits drückt Sprache Gefühle aus, andererseits ruft Sprache Gefühle hervor. Dank dieser Wechselwirkung, resp. Wechselbeziehung ist es uns möglich, Gefühle sprachlich kommunikabel zu machen. Die Sprache schöpft also nicht nur aus der Gedankenfülle eines Menschen, sondern auch aus der "Erregung seines Gemüts" (Kleist). Gefühle können unsere sprachliche Ausdrucksweise erleichtern, beschleunigen und beflügeln, farbiger, plastischer machen, aber auch erschweren, hemmen und ins Stocken bringen. Sprache kann uns froh oder traurig stimmen.

---

*Eine Unterscheidung zwischen Gefühl und Affekt ist in diesem Zusammenhang unnötig. Auch Emotion wird synonym zu Gefühl verwendet.

Unser gesamtes Erleben und Verhalten wird durch Gefühle begleitet. Jede Erfahrung - auch die scheinbar neutrale - geschieht innerhalb einer gefühlhaften Gestimmtheit. "Immer befinden wir uns in einer Stimmung in unserer Welt."[127] In unserer Sprachlichkeit schwingt immer auch Gefühlhaftes mit.

Nach Jung ist das Fühlen ein Vorgang, der zwischen dem Ich und einem gegebenen Inhalt stattfindet. Während das Denken die Vorstellungsinhalte in begrifflichen Zusammenhang bringt, erteilt das Gefühl dem psychischen Inhalt einen bestimmten Wert. Unsere Stimmung ist eine Art der Bewertung, die sich zwischen Annehmen und Zurückweisen (Lust und Unlust) bewegt.[128] Das Gefühl bezieht sich auf Werte, die zwar auch in der Sprache gefasst sind, in ihr jedoch nicht voll aufgehen. Die Werte einer Bedeutung sind situativ und individuell veränderlich. Unter der Berücksichtigung dieser Veränderlichkeit betrachtet Osgood die 'Bedeutung' eines Wortes.

Im 'Semantischen Differential'* hat Osgood eine Technik zur Messung der emotionalen Bestände entwickelt. Die drei von ihm faktorenanalytisch ermittelten Skalen des Semantischen Raumes sind die der Evaluation (z.B. gut/schlecht), Potency (z.B. hart/weich) und Activity (z.B. aktiv/passiv). Die Einstufung eines Wortes auf der Basis dieser Adjektiv-Skalen ergibt die 'Bedeutung'. Das Semantische Differential erfasst auf diese Weise nicht so sehr die 'Bedeutungen an sich' (denotativ) als vielmehr eine 'Bedeutung für mich' (konnotativ), also den gefühlhaften Teilaspekt der möglichen Gesamtbedeutung eines Wortes.[129]

---

*Das Semantische Differential hat Osgood auf der Grundlage der Mediationstheorie entwickelt. In der Mediationstheorie wird zwischen Stimulus und Response (S-r-s-R) ein Vermittlungsglied angenommen. Dieses Glied, auch vermittelnde Assoziation genannt, suchte Osgood im emotionalen Bereich nachzuweisen.

Die auf diese Weise erhaltenen individuellen Abweichungen im emotionalen Bereich sind für die Psychologie sehr aufschlussreich.

Im allgemeinen lässt die Sprache eines Menschen nicht nur über seine Intelligenz, sondern auch über sein Gefühlsleben Schlüsse zu. Die Verbindung zwischen Sprache (Stil) und Gefühl (Empfindung) kommt im folgenden Satz von Nietzsche deutlich zum Ausdruck: "Mehr Empfindung für eine Sache zeigen wollen, als man wirklich hat, verdirbt den Stil, in der Sprache und in allen Künsten."[130]

Sprachgeschehen zwischen Rationalem und Irrationalem

Unsere Sprachlichkeit ist sowohl durch Rationalität als auch durch Irrationalität gekennzeichnet. Das heisst, das Sprachgeschehen spielt sich antagonistisch zwischen ihnen ab. So wie Jung beim Denken und Fühlen zwischen rationalem (resp. aktivem oder gerichtetem) und irrationalem (resp. passivem und nichtgerichtetem) unterscheidet, lässt sich auch die Sprache, deren Hauptkomponenten ja gerade durch Denken (denotativ) und Fühlen (konnotativ) gegeben sind, auf diese Weise unterscheiden. Durch das gerichtete Denken ist die Rationalität unserer Sprachlichkeit gegeben, indem die Worte, bewusst angeordnet, vernunftgemäss den Vorstellungsinhalten folgen. Durch das nichtgerichtete oder irrationale Denken bedingt, entsteht der irrationale Charakter unserer Sprache, wonach die Vorstellungsinhalte unbewusst verknüpft sind und nicht aus Vernunftsgründen zustande kommen.[131)]

Die rationale Sprachtätigkeit ist eine aktive Willenshandlung; die Irrationalität unserer Sprachlichkeit zeigt sich dagegen als ein passives Geschehnis.

In der Sprache und durch die Sprache kommt nicht nur die bewusste Seite, sondern auch die unbewusste Seite unseres Seelenlebens zum Ausdruck. Je weniger einem die Bedeutung seiner Worte bewusst wird, umso mehr Verborgenes und Ungewolltes gelangt zur Sprache. Man folgt sozusagen dem Ruf der Sprache, ohne zu wissen, was man befolgt. Worte locken uns an, bevor wir wissen, was wir zu sagen haben. Es ist die verführerische Macht der Sprache! Worte, die sich uns ohne unser Zutun aufdrängen, und uns oft eigenmächtig enteilen, zeugen von der Irrationalität des Sprachgeschehens. Nicht nur wir mit ihr, auch die Sprache kann mit uns unvernünftig umgehen. Sie reisst uns mit zu positiv angebrachten oder zu negativ ausfälligen Handlungen, sie weckt in uns Gutes und Böses, be-geistert und ent-geistert uns, spukt in uns, erfüllt uns mit Furcht und beflügelt uns mit Mut. Wir glauben, über der Sprache zu stehen, vielmehr jedoch stehen wir in ihr oder gar unter ihr. Wir glauben mit ihr zu spielen, aber sie spielt mit uns.

Der für Kleists Freund Rühle von Lilienstern bestimmte Aufsatz "Ueber die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden" zeigt die verschiedenen Arten des Sprachgeschehens und deren Wirkungsweise beim Entstehen des Redens. Der Uebergang vom Denken zum sprachlichen Ausdrücken ist einerseits als Tätigkeit, andererseits als Produkt von Gedanken und Sprache aufzufassen. Kleist betont, dass sowohl zum Festhalten von Gedanken als auch zu ihrem Hervorbringen beim Reden "eine gewisse Erregung des Gemüts" erforderlich sei. Mit anderen Worten: Sowohl dem Denkenden als auch dem Sprechenden (innerhalb einer Person) sollte gefühlsmässig auch daran gelegen sein, was er tut. Liegen Denken und Sprechen zeitlich weit auseinander, müssen also die Gedanken und Vorstellungen, die man schon gehabt hat, sprachlich später wieder erzeugt werden, so müssen auch die emotionale Hintergründe neu

geschaffen werden. Beispielsweise kann beim Examen, wo nach Kleist "die Vorbereitung des Gemüts gänzlich fehlt", der Kandidat trotz seines Wissens versagen, nur weil seine emotionale Einstellung mit der Situation nicht im Einklang steht. Wenn man vor aller Rede mit dem Gedanken fertig ist - heisst es bei Kleist - "dann muss er bei seiner blossen Ausdrückung zurückbleiben, und dies Geschäft, weit entfernt ihn zu erregen, hat vielmehr keine andere Wirkung, als von seiner Erregung abzuspannen." [132] Zur Komplexität des Sprachgeschehens gehört also auch die gefühlhafte Beteiligung, denn ohne diese (z.B. Erregung oder Begeisterung) verflacht die Rede und verflüchtigt sich der Gedanke.

Ganz anders verläuft dagegen die irrationale Sprechweise, die weitgehend unbewusst geschieht. Hier ist der Ausgangspunkt des Sprechens nicht der fertige Gedanke, der nur noch ausgesprochen werden müsste. Es gibt zwar vielleicht einzelne Leitideen, oder man hat mindestens eine Ahnung, was man sagen möchte, aber im extremen Fall dichtet man "aus der blauen Luft" (Spitteler), d.h. man spricht einfach los, ohne zu wissen, was man sagen würde, in der Hoffnung, dass mit den Worten auch die Gedanken einfallen. Wie der Franzose sagt, l'appetit vient en mangeant, so meint Kleist, könnte man auch sagen, mit dem Sprechen kommt die Idee ("l'idée vient en parlant"). [133]

Kleist ist der Auffassung und führt Beispiele dafür auf (Molière, Mirabeau), "dass mancher grosse Redner, in dem Augenblick, da er den Mund aufmachte, noch nicht wusste, was er sagen würde." [134] Es stellt sich dann völlig unerwartet heraus, dass man auch über Dinge, die einem fern zu liegen scheinen, viel Wissen und Erfahrung angesammelt hat, dass es nur eines Auslösemomentes bedarf, um es während der Rede zu originalen Erkenntnissen zu führen.

Das Gegenüber eines Gesprächpartners, die stumme Anwesenheit eines Menschen scheint zu genügen, um die Gedanken neuartig zu kombinieren oder ein Problem sprachlich zu lösen. Kleist beschreibt dieses Phänomen: "Es liegt ein sonderbarer Quell der Begeisterung für denjenigen, der spricht, in einem menschlichen Antlitz, das ihm gegenübersteht; und ein Blick, der uns einen halbausgedrückten Gedanken schon als begriffen ankündigt, schenkt uns oft den Ausdruck für die ganze andere Hälfte desselben."[135)]

Zumeist hat doch jeder eine unbewusste dunkle Vorstellung davon, worüber er sich in Wort und Tat, je nach Situation, auslassen könne. Man spricht, und die Gedanken kommen von selbst. Hier verläuft also die Bildung des Gedankens gleichzeitig und parallel zur sprachlichen Ausformulierung. Während die Rede fortschreitet, so prägt - nach Kleist - das Gemüt, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, die verschwommene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus. Kleist sagt: "Ein solches Reden ist ein wahrhaftes lautes Denken. Die Reihen der Vorstellungen und ihrer Bezeichnungen gehen neben einander fort, und die Gemütsakten für eins und das andere, kongruieren. Die Sprache ist alsdann keine Fessel, etwa ein Hemmschuh an dem Rade des Geistes, sondern wie ein zweites, mit ihm parallel fortlaufendes, Rad an seiner Achse." [136)]

Verinnerlichung und Ausdruck des Inneren

"Ein Rücklaufen der Handlung in die Innerlichkeit der Subjekte, die Objektivation dieser Innerlichkeit in der Handlung" charakterisiert nach Hegel das Drama.[137] Durch dieses dialektisches Verhältnis (Verinnerlichung und Ausdruck des Inneren) ist aber auch unsere Sprachlichkeit gekennzeichnet. Die Objektivation der Innerlichkeit geschieht nicht nur in der Handlung, sondern auch in der Sprache, und zwar über die Grenze des Dramas hinaus, schlechthin. Denn "Sprache ist Fortsetzung des Handelns mit andern Mitteln." (Hörmann) [138]

In der Sprache wird inneres und äusseres Geschehen zum Ausdruck gebracht, von einem Medium ins andere transponiert. Mit andern Worten: Inneres und äusseres Geschehen verwandelt sich zu etwas jeweils anderem, indem es Sprache wird. Von beiden Seiten her gesehen handelt es sich um einen Umwandlungsprozess. Ohne die Konventierbarkeit der inneren Wirklichkeit in die äussere, der äusseren ins Innere, durch die Sprache, wären die spezifisch menschliche Lebensäusserungen, Erlebnisweisen und Leistungen unvorstellbar. Habermas spricht von einer Konventierbarkeit des Sinnes von Sätzen in Handlungen und von Handlung in Sätze. [139] In beiden Fällen werden Bedeutungen (einschliesslich Deutungen) von einem Medium ins andere übergeführt. In diesem Sinn ist Sprache Bedeutungsbewegung.

In der Sprache entfaltet sich unsere Lebenserfahrung als Sinnganzes. Diese Entfaltung eines Sinnganzen beruht auf dem Geschehenscharakter der Sprache, die sich als Seinsvorgang ("ein Zur-Darstellung-Kommen des Seins", Gadamer)[140] erweist. So ist Sprache nicht nur Bedeutungsbewegung von Sinn zu Sinn, sondern auch Seinsvorgang, indem in ihr sowohl Werden und Vergehen als auch Veränderliches und Unveränderliches Ausdruck finden.

Ausdruck des Inneren

Schillers "Spricht die Seele, so spricht, ach, schon die Seele nicht mehr" zeugt von einer totalen Verwandlung der Seele in etwas anderes, indem sobald sie sich (sprachlich) ausdrückt, sich aufgeben muss, um Sprache zu werden. Diese totale Verwandlung ist aber bloss die eine Seite des Seele-Sprache-Verhältnisses. Der Schillersche Satz liesse sich umkehren: Spricht die Sprache nicht, so schweigt die Seele auch. Einerseits treten Seele und Sprache auseinander, andererseits sind sie aufeinander angewiesen, sind eng aufeinander bezogen, so dass sie stellvertretend für einander stehen können.

Von der Sprache als Ausdruck des Inneren sagt Dilthey, "dass in ihr allein das menschliche Innere seinen vollständigen, erschöpfenden und objektiv verständlichen Ausdruck findet."[141] Die Sprache fängt die psychischen Vorgänge und Inhalte auf, formt sie um und gibt sie doch wieder. Die Komplexität des Geschehens lässt sich bildhaft schildern. Der Fluss der seelischen Tätigkeit strömt unaufhaltsam und unbestimmt und würde ruhelos überströmen, fände er nicht im Uferwerk der Sprache Halt und Richtung. Denn wie die Sprache die Gussform unseres Denkens ist, ist sie auch das richtungsweisende Ufer unserer inneren Tätigkeit. Das unbestimmte Vagabundieren der Seele findet in der Sprache Form und Sinn. Indem ihr die Sprache den Ausdruck gibt, wird sie jedoch 'ausgelöscht'. Das Auslöschen durch die Sprache erlaubt es der Seele, neue Impulse zu bilden, neue Ideen der Sprache zuzuführen, tätig zu sein, ohne überzuströmen. Auf diese Weise bildet die subjektive psychische Tätigkeit in der Sprache immer neue Objekte und wird kontinuierlich bewusstseinsfähig. Um mit Cassirer zu sagen: "Das Zeichen bildet gleichsam für das Bewusstsein das erste Stadium (...) der Objektivität, weil durch dasselbe zuerst dem stetigen Wandel der Bewusstseinsinhalte Halt geboten, weil in ihm ein Bleibendes bestimmt und herausgehoben wird." [142]

Der Uebergang oder Sprung von inneren Vorgängen (von triebhaften Impulsen und Reizen bis zu den emotionalen und kognitiven Vorgängen mit zunehmender Bewusstheit) zur Sprache als Ausdruck ist ebenso ein Geheimnis wie die Verinnerlichung durch Sprache. Die Sprache kann nicht innerhalb der Sprachlichkeit hinter ihr Geheimnis kommen; wir können nicht hinter das Geheimnis der Sprache kommen ohne Zuhilfenahme aussersprachlicher Phänomene.

Auf der physiologischen Ebene weiss man, dass die Funktionen bestimmter Hirnregionen grundlegende Voraussetzungen für die Sprache sind. Zu den unerlässlichen psychologischen Determinanten zählen: Ichbewusstsein, Gedächtnis, Intelligenz und Emotionalität. Die Hintergrundphänomene der Sprache sind nicht sprachlicher, sondern psychischer Natur. Innerhalb der Bewusstseinspsychologie war man der Auffassung, dass das Bewusstsein nicht hinter sich selber kommen kann (Dilthey). Er sagte: "Das Denken kann nicht hinter seine eigne Wirklichkeit, hinter die Wirklichkeit, in welcher es entsteht, zurückgehen."[143] Dilthey betrachtet Sprache, Mythos, Literatur als "Produkte des psychischen Lebens" und sagt: "Aus dem lebendigen Vereinigen bestehen die Vorgänge unseres Denkens."[144] Das "lebendige Vereinigen", hinter welches nach Dilthey nicht zurückgegangen werden kann, ist der Gegenstand tiefenpsychologischer Erklärungsversuche.

Hier finden wir den Anschluss zu den psychoanalytischen Leitgedanken: Sprache ist danach als Ordnungsfunktion des Denkens vor allem eine Ich-Leistung; Sprache wird durch die Umwandlungsprozesse des Ich ermöglicht. Das Ich, das durch das Vermögen und Fähigkeit zur Zusammenfassung und Vereinheitlichung (Synthese) der seelischen Vorgänge und Inhalte wirksam ist, ist die psychische Instanz, die die Umwandlungsprozesse zwischen Es und Aussenwelt, zwischen Bewusstem und Unbewusstem bewerkstelligt und das Zusammenwirken psychischer Mechanismen ermöglicht.

Sprache als Ichfunktion

Innerhalb der psychoanalytischen Betrachtungsweise ist Sprache eine Ichfunktion, in der Seelisches seinen Ausdruck zu finden sucht. Das Ich lässt Seelisches zu etwas anderem, zur Sprache werden. Vorstellungen, Bilder und Ideen gehen einerseits in die Sprache ein, werden als Sprachschöpfungen Bestandteile des verstandesmässigen Ichbewusstseins. Andererseits ruft Sprache Vorstellungen, Bilder und Ideen hervor, regt die Phantasietätigkeit an und eine Ebene tiefer löst sie Triebimpulse und Wünsche auch aus.

Triebansprüche und Wünsche, die aus dem Es kommen und über das Bereich des Ich passieren müssen, können vom Ich verhindert (Abwehr), gefördert (Bewusstmachung) und verändert (Umwandlungsprozesse) werden. All diese Hauptfunktionen des Ich sind immer auch an der Sprachbildung beteiligt. Mit der vorherigen oder gleichzeitigen Bewusstwerdung von inneren Inhalten und Vorgängen schaltet das Ich auf Sprache um, oder es verdrängt sie aus dem Sprachgeschehen. Ausschlaggebend ist aber der Umwandlungsprozess, der die psychischen Inhalte in die sprachliche Ordnung überführt. Das Ich hält die erlernten Worte für die jeweilige Verbalisation bereit. Die Umwandlung der psychischen Inhalte ins Sprachliche einerseits, des Sprachlichen ins Psychische andererseits ist von beiden Seiten her gesehen an eine Ichleistung geknüpft.

Auch insgesamt gesehen, besteht eine Wechselwirkung zwischen unserer Sprachlichkeit und der Ichfunktion. Beider Ausbildung und Entwicklung geschieht stets aufeinander bezogen.[145] Sie ermöglichen einander gegenseitig. Das soll keineswegs bedeuten, dass Sprache Produkt des Ich sei. Denn Sprache ist stets der Ausdruck des gesamten psychischen Lebens. Das Ich ist die Voraussetzung für die Sprache.

Ohne die analytische Fähigkeit und zuordnende Tätigkeit des Ich gäbe es keine sprachliche Orientierung. Zu der analytischen Fähigkeit des Ich tritt die Tendenz zur Synthese des Ich hinzu, wobei die letztere das Zusammenwirken verschiedener psychischer Mechanismen und die beziehende Tätigkeit der Sprache ermöglicht.

Beim Zusammenspiel von Bewusstem und Unbewusstem im Sprachgeschehen fällt dem Ich die besondere Rolle zu, ein ausgewogenes Verhältnis zu gewährleisten; unaufhörlich aber unauffällig Bewusstes und Unbewusstes miteinander in Einklang zu bringen. Durch das Ichbewusstsein ist in der Sprachbereitschaft die Sachvorstellung mit der dazu gehörigen Wortbezeichnung gegeben; zu viele unbewusste Sachvorstellungen nebeneinander ohne Wortbezeichnung können vom Ich nicht integriert werden und wirken störend auf das Sprachgeschehen. Die Störungen der Ichfunktion zeigen sich immer auch als Störungen im sprachlichen Bereich. Sie reichen von Bradyphasie (verlangsamtes Reden) bis zur Unverständlichkeit der Sprache wie Neologismen und 'Wortsalat' der Schizophrenen. (Vgl. dazu Denk- und Sprachstörungen in: "Allgemeine Psychopathologie" von C.Scharfetter).[146)]

Im schöpferischen, dichterischen Bereich der Sprache hat das Ich die unmittelbare Bewegung der Seele, die Strömungen der Seinskämpfe zu bewältigen. Dichter sind darauf aus, ihre eigene Seele auf dem Wege über das Ich in ihre Gewalt zu bekommen. Dafür scheint eine besondere 'Ich--Stärke' erforderlich zu sein (siehe S.19). Zu den Ichfunktionen in Wechselwirkung bewegt sich die Sprachlichkeit der Dichtung potenziert in der Symbolsprache zwischen Bewusstem und Unbewusstem. Das Ich bringt in Symbolsprache der Dichtung Verborgenes und Enthülltes, Unbewusstes und Bewusstes zur neuen Synthese.

Symbol und Dichtung

Symbol oder symbolisch kann ein Wort oder Werk, eine Geste oder Handlung, ein Bild oder Gemälde, ein Leben oder Mensch innerhalb und ausserhalb der Dichtung sein. Jede Sprache enthält eine gewisse Symbolik, insofern jedes Wort - nach Wygotski - eine indirekte Verallgemeinerung ist.[147] In der symbolischen Sprache bedeutet kein Ding und kein Ereignis schlechthin sich selbst; Symbole sind zum Hinweis auf ein Anderes, Jenseitiges geworden.

Semantisch sind Symbole zwei- oder mehrdeutige Wörter, die je nach Kontext die eine oder die andere Bedeutung oder sogar ein Bedeutungsverhältnis zum Ausdruck bringen. Das Bedeutungsverhältnis zwischen einem verborgenen und einem offenkundigen Sinn nennt Ricoeur die "Einheit des Verbergens und des Enthüllens". Dadurch enthält das Symbol stets einen "Ruf nach Interpretation".[148]

Das Symbol entwickelt sich aus der "Region des Doppelsinns". Ricoeur spricht von einer "Bewegung des primären Sinnes selber", von einem "Erwachen des Sinnes". Die besondere Fähigkeit des Dichters besteht nach ihm darin, "dass er das Symbol in dem Augenblick zeigt, da die Dichtung die Sprache in den Zustand des Emportauchens versetzt".[149] Man denke an die Geburt der Göttin Aphrodite, wie sie aus den Meereswellen emportaucht. Es ist ein Bild, das die Geburt eines Rätsels offenbart. Enthülltes und Verborgenes kommt in einem Akt zum Ausdruck. Es ist greifbar da und entzieht sich uns doch. Mögen wir auch die Doppelbödigkeit eines Symbols durchschauen, ein unsicheres Gefühl bleibt zurück, ein Verlangen nach noch mehr, als wolle das Leben potenziert in Erscheinung treten.

Das Symbol ist sprachliches Grenzphänomen. Es stellt den Versuch einer Gedankenbildung dar, deren sprachliche Ausformung noch nicht möglich oder zur Zeit behindert oder

nicht mehr verfügbar sei. Mit anderen Worten: Im Symbol stösst die Sprache an ihre Grenze, und gerade hier kommt die Dichtung zu sich.

Die Wirkungsweise der Dichtung ist weitgehend die der Symbole. Das Symbol ist nicht bloss ein Bauelement der Dichtung, sondern es gehört zum Wesen der Dichtung, da "die Seinsweise von Dichtung" (Wehrli) selbst symbolisch ist.[150] Im engern Sinn ist Symbol in der Dichtung die Metapher. Metapher heisst Uebertragung einer Wortbedeutung in eine andere, nicht eigentlich ihr zukommende Bedeutung ('uneigentliches Sprechen'). Das heisst zugleich die Ausweitung eines Sinnes. Bildhaftigkeit und Anschaulichkeit gehört zu ihrem Wesen. Die Metapher drückt bildhaft Bedeutung aus, ist Sinnbild. Die Spannung zwischen Bild und Bedeutung erhöht die Wirkungsweise der Dichtung und spricht uns gleichzeitig auf mehreren Ebenen an. Emrich sagt: "Fallen Bild und Sinn spannungslos zusammen, so wird die Dichtung geheimnislos." [151)]

Was G.Benn über das Dichterwort sagt, könnte insbesondere für die Metapher gelten. Es heisst: "Worte schlagen mehr an als die Nachricht und Information, sie sind einerseits Geist, aber haben andererseits das Wesenhafte und Zweideutige der Dinge der Natur."[152)] Geist und Natur stehen in einem Spannungsverhältnis zueinander. Einerseits sind sie in einem Akt umspannt, andererseits streben sie auseinander, ohne auseinander zu treten. Das Ich, das auch für das schöpferische Zusammenspiel von Bewusstem und Unbewusstem verantwortlich ist, hält sie und führt sie zusammen. Die Dynamik ihrer Entstehung spiegelt sich in ihrer Wirkungsweise wider. Die Bewegtheit der Seele, die das Symbol hervorbringt, äussert sich in der Dichtung und bewegt uns.

Der Geschehenscharakter der Sprache zeigt sich somit schon im Symbol, also bereits innerhalb eines Wortes. Das symbolische Wort ist die kleinste Spracheinheit, die einen Mikrokosmos als Seinsbewegung enthält.

Die Sprachlichkeit der Psychoanalyse

Die Sprachlichkeit der Dichtung und die der Wissenschaften weist bald grössere Unterschiede auf, klafft mehr auseinander als zwei verschiedene Fremdsprachen. Während die Sprache der Dichtung weitgehend eine Symbol- und Bildersprache ist, sucht die Wissenschaft nach generellen Begriffen und Gesetzmässigkeiten, wird immer mehr zu einer blutleeren Begriffssprache.

Die Sprachlichkeit der Psychoanalyse nimmt dabei eine mittlere Stellung ein. Freud hat seine 'Mythologie' in der Mitte zwischen der expressiven Sprache der Dichtung und der konventionalisierten Meta-Sprache der Wissenschaft zu halten gewusst. Freud anerkennt selbst, dass seine Terminologie oft mythologisch und metaphorisch sei: "Wir sind genötigt, mit den wissenschaftlichen Termini, das heisst mit der eigenen Bildersprache der Psychologie (...) zu arbeiten".[153] Freud ist der Auffassung, dass die Bildersprache der Psychoanalyse die besonderen affektiven Phänomene am besten zu beschreiben vermag. Metaphorisch sind die sog. 'psychischen Orte' oder auch die ökonomische Verteilung der Libido. Aus dem mythischen Bereich entlehnt sind die Termini: Narzissmus, Oedipus-Komplex. Starobinski erkennt, dass es in der Psychoanalyse, wie in Interpretationen überhaupt, darum geht, "von einer Sprache zur anderen zu kommen", um die "Umsetzung des Dunklen in Klarheit" zu bewerkstelligen.[154]

Die Sprachlichkeit der Psychoanalyse weist zweierlei Bereiche auf. Die Psychoanalyse ist nicht nur eine Theorie oder Lehre, sondern auch eine angewandte Technik. Diese zerfällt wiederum in zwei sprachlich verschiedene Geschehen, nämlich in die Mitteilungen des Patienten ('freie Assoziation') und ihre Deutungen durch den Psychoanalytiker. Freud sagt: "Die Deutungen der Psychoanalyse (sind) Uebersetzungen aus einer uns fremden Ausdrucksweise in die unserem Denken vertraute".[155]

Die 'freie Assoziation' ist die grundlegende Methode für die Mitteilung der Patienten. Freud sagt: "Er soll uns nicht nur mitteilen, was er absichtlich und gern sagt, sondern alles (...) was ihm in den Sinn kommt, auch wenn es ihm unangenehm zu sagen ist, auch wenn es ihm unwichtig oder sogar unsinnig erscheint."[156] Nach der Grundregel geht es zwar nicht um das Zuendedenken eines Einfalles, sondern um das Zuendesagen des einmal Gedachten. Stereotype Redewendungen (z.B. beim Einleiten des Satzes: 'Ich denke daran, dass') zeigen uns nach Ferenszi an, dass der Patient zwischen Wahrnehmung und Mitteilung des Einfalles eine kritische Prüfung einschaltet und nicht alles sagt, was er denkt.[157]

Mit der kritischen Prüfung und dem Zurückhalten verfällt das Ich des Patienten in denselben Fehler der Selbsttäuschung, durch welche seine Störungen oder Symptome entstanden sind. Die Flucht des Ich vor sich selbst wiederholt sich an und mit der Sprache und wird erst durch die Sprachanalyse rückgängig gemacht. Auch hier wird ersichtlich, dass die Sprache die Basis der Ichleistungen ist. Habermas sagt: "Die Einsicht, zu der die Analyse führen soll, ist ja einzig die, dass sich das Ich des Patienten in seinem durch die Krankheit repräsentierten Anderen als in seinem ihm entfremdeten Selbst wiedererkennt und mit ihm identifiziert."[158] Die Verbalisierung bedeutet für die Patienten sowohl eine Erleichterung als auch eine Verarbeitung, d.h. in Freuds Terminologie, sie umfasst Abfuhr und Erledigung. Die Doppelfunktion der freien Assoziation zeigt sich im Akt der Bewusstwerdung und in der kathartischen Abreaktion. Die Sprache gestattet "dem eingeklemmten Affekt" (Freud) den freien Ablauf. Der Kranke trägt sie gleichsam ab, indem sie in Worte umsetzt.

Die Sprache ist also das zentrale Heilmittel, die, in Wechselwirkung mit den Ichfunktionen, die abgespaltenen Teile, die für die Störungen oder Symptombildungen verantwortlich sind, wieder zum seelischen Gleichgewicht zurückführt.

II. Schamanismus, Dichtung und Psychologie

A) Das Phänomen Schamanismus

Was ist Schamanismus?

Eine kurze Beschreibung als Definition aus einem Lexikon soll vorangestellt werden:

"Der Schamane (tungusisch) ist ein Geisterbeschwörer, besonders in Sibirien und Zentralasien, der mit Dämonen oder Seelen Verstorbener in Verbindung treten soll. Nach dem Glauben seiner Anhänger (Schamanismus) sendet der Schamane seine Seele zu den Geistern aus, oder er wird von ihnen besessen. Seine Tätigkeit übt er bei Krankenheilungen, zur Abwehr von Unheil, bei Jagd- und Regenzauber aus. Zu seiner Ausrüstung gehören ein mit Glöckchen und klirrendem Metall behängtes Gewand und eine Handtrommel. Durch deren Klang, lang andauernden Tanz, auch Narkotika, versetzt er sich in Ekstase, um die Verbindung mit den Geistern zu erreichen."[1)]

Mircea Eliade, auf dessen Ausführungen wir uns öfter berufen werden, trifft das Wesentliche, wenn er Schamanismus die "Technik der Ekstase" nennt.[2)] Das ist die direkte Uebersetzung des samojedischen Worts tad'ib'e, das "in die Ekstase fallen" bedeutet.

Um die Jahrhundertwende war der Begriff Schamanismus noch nicht klar erarbeitet. Man pflegte alle primitiven Elemente mit magisch - religiösem Ursprung als Schamanismus zu bezeichnen. Der Schamane, der je nachdem Magier, Zauberer oder Medizinmann genannt wird, besitzt die Fähigkeit, Kranke zu heilen; aber er ist mehr als ein medicine-man, er ist Seelengeleiter, Mystiker, Priester und Dichter in einer Person, ganz im Sinne Novalis, der sich über einstige Dichter ähnlich ausdrückt: "Sie sollen zugleich Wahrsager und Priester, Gesetzgeber und Aerzte gewesen sein".[3)] Und nur noch ein Beispiel dieser weit verbreiteten Auffassung; auch Spencer sagt: "Oft sind Dichter und Prophet, Dichter und Priester ein und dasselbe".[4)]

Der Schamane ist nicht nur selber Dichter, der Lieder und Verse verfasst und vorträgt, sondern auch Hüter der mündlichen Ueberlieferung seines Volks. Aber alles, was die Seele und ihr Schicksal angeht, gehört zum Bereich des Schamanen. "Und wenn zur schamanischen Heilung die Ekstase gehört, so deshalb, weil man sich die Krankheit als eine Veränderung, eine Zerrüttung der Seele vorstellt."[5)]

Die Ekstase des Schamanen muss in einem besonderen Sinn verstanden werden. Sie ist eine willkürlich* herbeigeführte Trance, in der die Seele den Körper verlässt, um mit den Geistern in Verbindung zu treten. Jedem Schamanen ist eine Anzahl Geister untertan; er ruft sie herbei, spricht und verhandelt mit ihnen, singt und tanzt, um sie zu bannen. All dies geschieht im Dienste der magischen Heilung. Oft ist die Ekstase aber auch weniger eine Trance als ein Zustand der Inspiration, in dem der Schamane die verlustig gegangene Seele eines Kranken wieder auffindet, um sie zu befreien und zurückzuholen.

Der Schamane ist nicht nur ein Wissender, - das eigentlich tungusische Wort s h a m a n bedeutet "das Wissende"[6)] - sondern auch ein Seher und ein mächtiger Seelenaufrüttler. Novalis' Wort über die Dichter gilt ihm auch ganz: "Er weiss jene geheimen Kräfte in uns nach Belieben zu erregen und gibt uns durch Worte eine unbekannte herrliche Welt zu vernehmen."[7)]

Der Schamane erregt und berauscht sich und seine Zuhörer mit Worten. Er ist wie der Dichter immer ein Wortmächtiger, der "mit Worten Faszination macht".[8)]

---

*Auch die Literaturtheoretiker Wellek & Warren wissen darum: "Dem Schamanen ist es also möglich, sich freiwillig in Trance zu versetzen."

Es stellt sich die Frage: Ist Schamanismus überhaupt Religion? Als Technik der Ekstase ist er ein Verfahren, eine Methode, durch deren Hilfe ein religiöses Erlebnis herbeigeführt werden kann. Das ekstatische Erlebnis als solches führt aber nicht zu einer Religion, es kommt innerhalb verschiedener Religionen vor. Erst im Bezug auf eine übersinnliche Welt, die durch die 'Mythologie' des jeweiligen Stammes gegeben ist, gehört es zur sakralen Sphäre eines Weltbilds.

Berufung und Initiation

Auf die ekstatische Auserwählung - durch Krankheit, Träume usw. - folgt eine Unterrichtszeit, während der der Kandidat durch einen alten Meister eingeweiht wird. In dieser Zeit soll der künftige Schamane seine mystischen Techniken beherrschen lernen und sich religiöse Ueberlieferung und Mythos des Stammes aneignen. Die Vorbereitungszeit wird durch eine Reihe von Zeremonien begleitet, die man die Initiation des neuen Schamanen zu nennen pflegt. Doch kann man nicht von einer Initiation im eigentlichen Sinn sprechen, da die Kandidaten in Wirklichkeit lang vor ihrer letzten Prüfung durch die Schamanenmeister und auch durch die Gemeinschaft eingeweht sind. Die öffentliche Zeremonie ist also bloss eine formelle Anerkennung. Die wahre Initiation ist das Werk der Geister, die der Auserwählte während seiner ekstatischen Reise zum "Zentrum der Welt" zu bestehen hat. Diese Reise ist die Verwandlung in einen Geisteszustand, der über das Fassungsvermögen des profanen Menschen hinaus geht.

Alle ekstatische Erlebnisse, welche die Berufung des künftigen Schamanen bestimmen, weisen bereits auf die Initiationszeremonie hin, nämlich auf: Leiden, Tod und Auferstehung. Die zentralen Themen der Initiationserlebnisse sind: Zerstückelung des Körpers und dessen Erneuerung, Auffahrt zum Himmel und Unterredung mit Geistern und Göttern,

Abstieg in die Unterwelt und Gespräche mit den Geistern und den Seelen der verstorbenen Schamanen.

Die Rolle der Tiere

Schon bei der Berufung der Schamanen spielen die Tiere eine entscheidende Rolle. Das plötzliche Erscheinen eines Adlers beispielsweise wird als Zeichen schamanischer Fähigkeiten verstanden. Im Verlauf der Initiation hat der künftige Schamane die Geheimsprache zu erlernen, die er bei den Sitzungen zum Verkehr mit den Geistern benützen wird. Die Sprache der Tiere, besonders die der Vögel, zu erlernen, heisst die Geheimnisse der Natur zu kennen und somit auch prophezeien zu können. Besonders von dem tungusischen Schamanen glaubt man, dass er während seiner Trance die Sprache der ganzen Natur versteht.

Die Tiere können die Geheimnisse der Zukunft enthüllen, weil sie von den Seelen der Toten bewohnt und Epiphanien von Göttern sind. Ihre Sprache lernen, ihre Stimme nachahmen ist ein Zeichen dafür, dass der Schamane mit dem Jenseits in Verbindung treten kann. Fast alle Tiere wurden seit frühester Zeit als Seelenführer, welche die Seelen ins Jenseits begleiten, oder als die neue Gestalt des Abgeschiedenen angesehen. In vielen Volksmärchen und Mythen aus der ganzen Welt wird der Held durch ein Tier ins oder aus dem Jenseits geleitet. Ob das Tier als Ahne auftritt oder als Initiationsmeister, immer symbolisiert es eine wirkliche und unmittelbare Verbindung mit dem Jenseits.[9)]

Den Abstieg zur Unterwelt kann der Schamane aus zweierlei Gründen unternehmen:
1) Um die Seele eines Kranken zu suchen und zu holen
2) Um die Seele eines Gestorbenen ins Totenreich zu geleiten.

Gewisse Motive der Unterweltsfahrt kehren immer wieder; so z.B. Hund und Pförtner, die den Eingang zum Totenreich verwehren, Bootsfahrten auf unterirdischen Gewässern,

das Besteigen des Eisernen Bergs, die Totenbrücke, schmal wie die Schneide eines Rasiermessers, die den Uebergang ins Jenseits schlechthin symbolisiert. "Das Ueberschreiten einer ausserordentlichen engen Brücke, die zwei kosmische Regionen verbindet, bezeichnet auch den Uebergang von einer Seinsweise zur anderen, vom Nichteingeweihten zum Eingeweihten".[10)]

Besessenheit oder Verwandlung?

Die Berufung des künftigen Schamanen kann im Traum, während einer Krankheit oder in der Ekstase, aber auch durch die scheinbar zufällige Begegnung mit einem Tier, der Seele eines Ahnen, ganz allgemein durch ein ungewöhnliches Erlebnis ausgelöst werden. Häufig ergreifen die Seelen der Ahnen von einem jungen Mann 'Besitz' und schreiten zu seiner Initiation. In diesem Fall ist jeder Widerstand nutzlos; wenn er durch die Geister gewählt ist, folgt auf die Weigerung, Schamane zu werden, der Tod.

Die Seelen der Toten spielen also bei der Auswählung des künftigen Schamanen eine führende Rolle. Der jakutische Schamane Tüsput erzählt darüber: "Eines Tages, als ich auf den Bergen herumirrte (...) verhielt ich neben einem Holzhaufen, um mir mein Essen zu kochen. Ich setzte den Haufen in Brand, aber darunter war ein tungusischer Schamane begraben. Sein Geist hat sich meiner bemächtigt."[11)]

Einmal durch diese erste 'Besitzergreifung' und die darauf folgende Initiation geweiht wird der Schamane ein Sammelplatz für die Geister; es sind zumeist die Seelen verstorbener Schamanen oder Geister, die früheren Schamanen gedient haben. Doch scheint die wichtigste Funktion der Toten bei der Verleihung der Schamanenkräfte weniger darin zu liegen, dass sie von dem Menschen 'Besitz ergreifen', als dass sie ihm helfen, sich in einen 'Toten' zu verwandeln - kurz: selbst ein 'Geist' zu werden.[12)]

Es zeigt die Fähigkeit des Schamanen, seine menschliche Verfassung aufzugeben, zu 'sterben'. Die Verwandlung ist eine totale, denn der Schamane wird selbst zum 'Toten'. Aehnlich verhält es sich im Zusammenhang mit der Verwandlung in ein Tier. Man könnte die Nachahmung von Tierbewegungen und -stimmen während der schamanischen Sitzung als Besessenheit deuten, vielmehr aber scheint der Schamane eine neue Identität anzunehmen, indem er sich in ein Tier 'verwandelt'. Diese magische Verwandlung ist also weniger ein Besessenwerden von einem fremden Wesen als ein 'Hineinschlüpfen' in diese.

Der Schamane ist ein Auserwählte und daher nicht frei. Er steht unter dem Zwang seiner ausserordentlichen Fähigkeiten, die er ausüben muss, um zu existieren. Er ist zugleich Herr und Sklave seiner Tätigkeit. Sie verleiht ihm Macht und Ansehen, aber auch Leid und Qual. Er muss das Drama der Seele in allen Tiefen und Grössen erleben. Seine Berufung ist sein Schicksal, dem er nicht entgehen kann. Der Schamane ist nicht besessen von den Geistern, im Gegenteil, er meistert sie, sie stehen in seinem Dienst, um Kranke zu heilen. Er ist jedoch w i e besessen von seinen Geistern, und ohne deren Anwesenheit kann er nicht schamanisieren.

Krankheit und magische Heilung

Der Schamane ist w i e ein Kranker, dem es nur dann besser geht, wenn er seine Praktiken ausübt. Der Schamane ist kein Kranker, er ist einer, der sich selber geheilt hat. Um gesund zu bleiben, muss er schamanisieren.

Ein goldischer Schamane erzählte L.Sternberg (von Eliade zitiert): "Bis zu zwanzig Jahre war ich sehr gesund, dann wurde ich krank, mein Körper tat mir weh, ich hatte furchtbare Kopfschmerzen. Schamanen versuchten mich zu heilen, aber ohne Erfolg. Als ich selbst zu schamanisieren anfing,

besserte sich mein Zustand. Ich wurde vor zehn Jahren Schamane, aber am Anfang übte ich mich nur an mir selbst; erst vor drei Jahren ging ich daran, andere zu kurieren."[13]

Gemeinsame Eigenschaften des jungen Schamanenkandidats kehren immer wieder: Er ist oft geistesabwesend und träumerisch, sucht die Einsamkeit, hat Visionen und gelegentlich epileptoid oder hysterisch scheinende Anfälle, in denen er wie bewusstlos ist. Auf diese Krise, meist im Pubertätsalter, folgt die eigentliche Lehrzeit. Die Unterweisung findet jedoch erst nach dem ersten Ekstaseerlebnis statt. Trotz seiner gehobenen Stellung im Clan, trotz seiner Macht und Ansehen freut sich der Neophyt nicht, auserwählt zu sein. Sein Wunsch nach Kontakt mit Geistern steht einer berechtigten Furcht gegenüber. Dieser Ambivalenz (Angst/ Freude) begegnet man überall in der archaischen Welt. Zuletzt genest der künftige Schamane mit Hilfe der Geister, die in der Folge seine Schutz- und Hilfsgeister sein werden.

Einige frühere Autoren glaubten im Schamanismus eine Art psychopathologische Erscheinung, vor allem verschiedene Formen der sog. arktischen Hysterie, zu sehen. Nach Ohlmarks, dem letzten Vertreter solcher psychopathologischen Erklärung, war Schamanismus überhaupt eine arktische Erscheinung, welche in erster Linie vom Einfluss der Umwelt auf die labilen Nerven der Polarmenschen herrührte. Die ausserordentliche Kälte, die langen Nächte, der Vitaminmangel oder die Wüsteneinsamkeit hätten ihren Einfluss auf die nervliche Konstitution der arktischen Völker gehabt, Geisteskrankheiten und auch die schamanische Trance verursacht.[14]

Der Unterschied zwischen einem Schamanen und einem Epileptiker besteht darin, dass der Epileptiker die Trance nicht mit dem Willen hervorbringen kann, der Schamane jedoch seine Trance aus eigenem Willen herbeiruft, um den Körper zu verlassen, in den Himmel oder in die Unterwelt 'reisen' zu können.

Der berühmte jakutische Schamane Tüsput (= "vom Himmel Gefallener") war zwanzig Jahre krank gewesen, berichtet Eliade: "Er begann zu singen und fühlte sich besser." Als Sieroszewski ihm begegnete, war er sechzig Jahre alt und gab Proben einer unermüdlichen Energie. "Wenn nötig, kann er trommeln, tanzen und springen eine ganze Nacht lang." Unterliess er aber längere Zeit das Schamanisieren, so fühlte er sich schlecht.[15)]

Ganz allgemein zeigt der sibirische Schamane keinerlei geistige Zerrüttung. Gedächtnis und Selbstbeherrschung liegen sogar klar über dem Durchschnitt. So könnte man sogar von einer 'übernormalen' Nervenkonstitution der Schamanen sprechen. Immer ist die Rede von einer Heilung, einer Bemeisterung, einer Gleichgewichtsherstellung, welche eben durch die Ausübung des Schamanismus erreicht wird. "Nicht dem Umstand, dass er epileptische Anfälle hat, verdankt (...) der Schamane seine Kraft und sein Ansehen, sondern dem Umstand, dass er sie meistert", sagt Eliade.[16)]

Die Hauptaufgabe des nordasiatischen Schamanen ist aber die magische Heilung von andern Menschen. Das grösste Problem dabei ist die Entdeckung der Krankheitsursachen. Man unterscheidet drei Haupttypen von Krankheiten:

1) Man führt die Erkrankung auf Verirrung oder Raub der Seele zurück; die Aufgabe des Schamanen besteht darin, dass er die Seele sucht, einfängt und sich wieder mit dem Körper des Kranken vereinigen lässt.
2) Die Ursache des Uebels kann auch darin liegen, dass ein Gegenstand in den Körper des Kranken eingedrungen, oder dass dieser von fremden Geistern besessen ist; die Heilung besteht dann darin, den schädlichen Gegenstand, Messer, herauszubekommen, bzw. die Dämonen auszutreiben.
3) Zuweilen hat die Krankheit eine doppelte Ursache, als Kombination der beiden Vorherigen, so dass die Heilung das Aufsuchen der Seele und die Vertreibung der Geister umfasst.

Das Zurückrufen der Seele mit Gesang und magischen Sprüchen bildet die erste Stufe der schamanischen Heilung.
Als Ursache für den Verlust der Seele gelten:
- Träume, welche die Flucht der Seele bewirken;
- Tote, die sich nicht zum Fortgehen ins Schattenreich entschliessen und um die Lager herumstreifen, um eine andere Seele mit sich zu nehmen;
- oder die Seele des Kranken verirrt sich selbst weit weg von seinem Körper und findet den Weg nicht zurück.

Beim Verlust der Seele kann nur der Schamane eine Heilung erwirken, denn er allein vermag die Flucht der Seele festzustellen, sie in der Ekstase einzuholen und ihrem Körper zurückgeben. Aus eigenen Erlebnissen und Erfahrung kennt der Schamane das Drama der Seele, ihre geringe Stabilität und ihre Gefährdung, und er kennt auch die Mächte, die sie bedrohen, die Gegenden, in die sie entführt werden kann.

Das Wiedererlangen der physischen Gesundheit steht in enger Beziehung zu der Wiederherstellung des Gleichgewichts der geistigen Kräfte. Es ist die Aufgabe des Schamanen, die Nachlässigkeit oder Unterlassung gegenüber den Geistern auszukundschaften und die unterweltlichen Mächte zu besänftigen oder zu besiegen.

Der Schamane ist in einer Person Dichter und Seelendoktor. Er ist nicht nur ein Wortmächtiger und Liedermacher mit weitschweifender Phantasie, sondern auch ein Geisterbeschwörer, ein Vorläufer der Psychologie, indem er die Erlangung des seelischen Gleichgewichts bewirkt und die Regulierung psychischer Mechanismen beherrscht.

B) Schamanenhafte Dichtung

Eine literaturgeschichtliche Uebersicht schamanenhafter Dichtung wird am Leitfaden von Walter Muschgs Darstellung vorgenommen. In seinem Buch "Tragische Literaturgeschichte" geht Muschg von der zentralen These aus, dass Dichtung und Kunst magischen Ursprungs sei.* 17) Die magische Phantasie der Schamanen stehe am Anfang der Dichtung überhaupt.(S.26) Von schamanischer Wortzauberei und Gesang lösen sich Lieder und Verse allmählich ab, wachsen darüber hinaus, führen verselbständigt ihr Eigenleben als Dichtung.

Der erste Teil des Buches enthält eine Typologie des Dichterischen. Magier, Seher und Sänger sind die drei Urformen des Dichtertums. Die Magier - im Sinne des Schamanismus in ekstatischer Form - sind die ersten Dichter. Hierher gehören die sagenhaften Dichtergestalten der Griechen Amphion, Arion aus Lesbos und Orpheus. Die Verwurzelung der Dichtung in schamanischer Faszination lässt sich in den grossen Werken abendländischer Literatur bis zur Romantik, spurenweise aber auch darüber hinaus, weiterverfolgen.

Wir wissen (siehe Abschnitt A): Die Schamanen pflegen eine ekstatische Form der Magie; sie steigern sich durch Musik, Gesang und Tanz in einen tranceartigen Zustand, sie können dadurch mit der übersinnlichen Welt in Berührung kommen. Sie unternehmen Jenseitsreisen, während ihr Körper in der Trance wie leblos daliegt. Muschg hebt folgende Eigenarten besonders hervor: Die Schamanen sind von masslos ausschweifender Phantasie, erfüllt von der ungebrochenen Halluzinationskraft der kindlichen Seele. Sie sind Meister des Träumens - des wachen, schlafenden und künstlichen - aller Arten von Versunkenheit und Bewusstlosigkeit, die den Menschen in eine andere Welt entrücken. Im Traum, im Rausch gelangen sie vorübergehend zur Herrschaft über die Dinge.

---

*Zitate ohne Angaben stammen aus W.Muschg: "Tragische Literaturgeschichte", Kapitel "Die Magier", S.21-90.

In "grauer Vorzeit" waren die Worte noch Zauberzeichen, Abbilder der Dinge, in denen ihr Wesen lebte. Wer den 'Namen' eines Dinges wusste, besass das Ding selbst, hatte Macht darüber. Einst verstanden Dichter - wie die Schamanen - die Sprache der Tiere, Pflanzen und Steine, zugleich hatten sie als Aerzte Macht über Leben und Tod. "Die Wand zwischen Diesseits und Jenseits, Aussen und Innen fiel für sie dahin."

Das Thema der höheren Dichtung, die sich aus dem Schamanismus entwickelte, blieb das "magische Eingehen in die Natur". Denn "der Ekstatiker verwandelt sich in alle Dinge, vergrössert sein Ich zum Weltall". Auch die schamanische Jenseitsfahrt kehrt als Motiv immer wieder. Schon die Reise Gilgamesch zu seinem Ahn Utnapischtim ist ein Beispiel dafür. Auch der Besuch Odysseus bei den Toten wird als eine solche Schamanenfahrt angesehen. Besonders bekannt ist Orpheus' Unterweltfahrt. Sein Gang in die Unterwelt, um seine gestorbene Gattin Eurydike zurückzuholen, wird mit dem Schamanentum in Zusammenhang gebracht. Bereits Herder nannte Arion, Amphion und Orpheus "edle griechische Schamanen". Vor allem die Gestalt des Thrakiers Orpheus lebt als das klassische Sinnbild für die Zaubermacht des Gesanges weiter. Muschgs Beschreibung zitieren wir hier wörtlich: "Der vergebliche Gang ins Totenreich ist Orpheus' Dichterweihe. Die Ergriffenheit aller Kreatur durch seinen Gesang drückt sinnbildlich die Macht des gesungenen Wortes aus, in dem noch die bannende Kraft der Zaubersprüche lebt. Der singende Zauberer ist immer noch der Mittelpunkt der Schöpfung und füllt mit seinem Gesang das Weltall aus. Die Wellen des Wohllauts schlagen über ihm zusammen, die Felsen verlieren ihre Schwere, die Tiere ihre Wildheit, die Dinge ihr Anderssein." (S.27/28)

Der Uebergang aus der bewusstlosen Entrückung in die bewusste Gestaltung vollzog sich bereits bei den Griechen. Noch einmal findet in "Kalewala" Schamanenpoesie seinen

direkten Ausdruck. Dem "finnischen Orpheus" Wäinämöinen lauschen noch alle Tiere und Dämonen, wenn er auf der Harfe spielt. Nach Merlin in der keltischen Literatur und Odin in der "Edda" der Germanen verschwindet die Gestalt des allmächtigen Magiers. "Der magische Ursprung der Künste geriet über der Meisterschaft des Gestaltens in Vergessenheit." Die neuzeitliche abendländische Dichtung ist von nun an "verinnerlichte Magie".

Shakespeare steht an der Schwelle der neuzeitlichen Dichtung. Bei ihm handelt es sich einzig und allein "um die dramatische Beschwörung der menschlichen Dämonie". Herder nannte ihn "Dolmetscher der Natur in all ihren Zungen" und erkannte das Magische seiner Gestaltungsweise. Jedoch: "Der Kampf mit den Dämonen war ganz nach innen verlegt."(Muschg) Shakespeare letztes Wort über seine Kunst enthält der "Sturm", mit dem er von der Bühne Abschied nahm. Noch einmal überlässt er sich darin der Allmacht der Phantasie, um ihr für immer zu entsagen. Prospero herrscht wie Orpheus über die Natur; er schwört aber dem Zaubern ab, zerbricht seinen Stab und endigt, wie Shakespeares Schaffen, im Bekenntnis der Ohnmacht.

Erst mit der Frühromantik löst sich "eine neue Welle der Ekstase" aus. Der Engländer Young feiert den Dichter wieder als "übermenschlichen Wundertäter". Und der Platoniker Shaftesbury verfasste ein "Sendschreiben von der Begeisterung" und sprach vom "schauend schaffenden Dichter (...) dessen Produzieren zugleich ein Formen sei, erhaben über den Gegensatz von Phantasie und Intellekt". (S.43)

Goethes Schaffen umfasst und übersteigt den Typus 'Magier'. Als dämonischer Dichter empfing Goethe seine Eingebungen in Zuständen, über die er keine Gewalt hatte, meint Muschg, aber er war kein Schamane wie die Romantiker, sondern ein "lachender Zauberer"; er wollte nicht die Trance, sondern das "titanische Werk".

"Was diesen deutschen Orpheus" - Goethe - "gross macht, war immer noch der Gang in die Unterwelt, zu den Müttern" ('Faust'), hebt Muschg hervor und er fährt fort: "Er schloss die dämonische Schicht der Seele auf, aber er schloss sie auch wieder zu. Dieser Kunst schrieb er eine wunderbare, heilende Wirkung zu; sie heilte ihn von seinen Gefahren und konnte auch Andere heilen. Sie leistete die Katharsis. Der Dichter war immer noch der Arzt der Menschen." (S.54) Goethe legte den Zauberstab nicht nieder wie Shakespeare: "Das Schicksal des gescheiterten Zauberers, der nicht imstande ist, von der Magie zu lassen... wuchs sich zu Goethes grösster Auseinandersetzung mit dem Dämonischen aus."

"Andere verschlafen ihren Rausch,
Meiner steht auf dem Papiere." (Goethe)

"So spricht das magische Genie", meint Muschg, aber "erst der alte Goethe konnte sagen, dass Dämonische liege nicht in seiner Natur, aber er sei ihm unterworfen." (S.68)

In der deutschen Frühromantik ist 'Zauber' das Grundwort der Dichtung. "Die Magie vergeistigt sich vollends zum dichterischen Motiv und wird zur Quelle eines neuen literarischen Stils." Friedrich Schlegel, Theoretiker und Dichter der Frühromantik, sagt von der Dichtung: "Sie ist der edelste Zweig der Magie". In der 'Lucinde' heisst es: "Der echte Buchstabe ist allmächtig und der eigentliche Zauberstab."

Wie für Jean Paul ist Musik auch der Dämon des jungen Wackenroder. Kunst ist ihm ein herrliches Spiel der "tönende Seele", während bei Jean Paul ein "tödlich kalter Intellekt" immerzu die "Sprachmusik der Gefühle" durchkreuzt. Novalis' magischer Idealismus hingegen, der die Idee zum Mass der Dinge macht und das Ich zum Schöpfer der Realität der Dinge (vgl.Fichte), strebt nach einem "Durchsichtigmachen der Dinge". Novalis erlebte die 'Dichterweihe' auf dem Grab seiner Geliebten. "Nichts nährt ja die Vorstellung einer jenseitigen Existenz und das

Bedürfnis nach magischen Handlungen so mächtig wie Trauer um die Toten." - Aus dem Kult der toten Braut wurde ihm der Glaube an das wundertätige Wort geboren. In "Heinrich von Ofterdingen" steht: "Eine magische Gewalt üben die Sprüche des Dichters aus; auch die gewöhnlichen Worte kommen in reizenden Klängen vor und berauschen die festgebannten Zuhörer."

Das Leben wurde Novalis zur Zauberei, jedes höhere Wissen zur Erkenntnis magischer Vorgänge. Es heisst: "Alle geistige Berührung gleicht der Berührung eines Zauberstabs. Alles kann zum Zauberwerkzeug werden." Denn "Magie ist = Kunst, die Sinnenwelt willkürlich zu gebrauchen."

In seinen Fragmenten entwickelt Novalis eine Philosophie der Magie, neben einer Philosophie des Zufalls. Aber auch über das Wesen des Märchens meditiert er, in Anbetracht der toten Geliebten. Alle Märchen sind nur Träume von jener heimatlichen Welt, die überall und nirgends ist. Seine Auffassung über Zauberei, meint Muschg, "überträgt er auf die Kunst als die höchste Meisterschaft im magischen Gebrauch der Bilder." Novalis glaubt: Des Dichters "gemeinschaftlicher Wahnsinn hört auf, Wahnsinn zu sein und wird Magie, Wahnsinn nach Regeln und mit vollem Bewusstsein." Das heisst ganz im Sinne des Schamanismus. Novalis gelangt zu einer Identität von Denken und Sprechen, ähnlich wie die moderne Forschung sich mit diesem Problem auseinandersetzt, sagt er: "Denken ist Sprechen. Sprechen und tun oder machen sind seine nur modifizierte Operationen." Er spricht von einem 'Sprachtrieb' der Dichter und fragt, "ein Schriftsteller ist wohl nur ein Sprachbegeisterter?-"

Zauber der Sprache und der Musik stehen im Zeichen schamanenhafter Weltbeseelung. Musik und Poesie gehören zusammen wie "Mund und Ohr" (vgl.dazu den Namen des Magiers 'Klingsohr'). Die Reise des Helden 'Heinrich von Oftendingen' ins Jenseits zeigen Novalis auf dem schamanenhaften Abstieg in die Unterwelt.

Auch "die blaue Blume" des Novalis blüht in der schamanenhaften Versunkenheit, in einer traumartig entrückten Welt. Ueber den Traum sagt Novalis: "Der Traum belehrt uns auf eine merkwürdige Weise von der Leichtigkeit unsrer Seele, in jedes Objekt einzudringen - sich in jedes sogleich zu verwandeln". Der Traum, die grosse Liebe so mancher Romantiker, ist ein "Beweis für das Hineinragen des Uebersinnlichen ins Sinnliche" (Muschg, S.72).

Auch Eichendorff, ein Spätromantiker, huldigte dem Zauberton der Musik (der Sprache), der "Musik des magischen Transzendierens". Das Magische des musikalischen Wortes wurde ihm bewusst, er erkannte darin seine "Wünschelrute":

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

Während Brentano, der Magier der Lust, und der späte Goethe sich von dem "Entrückungsstil der Ekstase mehr und mehr distanzierten - Brentano sagte mit einem "Grauen vor aller Poesie" der Dichtung ab -, vermochte Eichendorff die "Schwankungen zwischen Sichverlieren und Sichfinden" auszuhalten. Er fand wie Goethe immer wieder das Gleichgewicht von Entrückung und Nüchternheit, um das Brentano vergeblich rang. Zwar schreibt Eichendorff in einem Wanderlied "Frische Fahrt": "Und ich mag mich nicht bewahren", behält er Besinnung gerade dadurch, dass er sich scheinbar besinnungslos der lockenden Wunderwelt überlässt.

Die Nacht ist ihm - wie Novalis - das magische Reich, wo die Einheit der Dinge lebt:

O wunderbarer Nachtgesang!
Von fern im Land der Ströme Gang,
Leis Schauern in den dunklen Bäumen -
Wirrst die Gedanken mir,
Mein irres Singen hier
Ist wie ein Rufen nur aus Träumen.

Zu der Entrückungs- oder Berückungspoesie der magischen Lyrik kommt die romantische Dramatik von Grillparzer und Kleist hinzu. Im Kleists Werk und Leben "triumphieren die Untergangslüste, die im orphischen Lied beschworen werden." Tod und Nacht ziehen ihn hinab, zu nicht mehr denkbaren Gestalten und Leidenschaftlichkeit, die vor allem seine "Penthesilea" heraufbeschwört. Kleists Doppelmord erfolgt auf dem Höhepunkt romantischer Ekstase, zu der sich jedoch eine seltsame Nüchternheit des Geistes gesellt. Auf der einen Seite wird bei Kleist die Spannung zwischen Rausch der Sinne und Klarheit des Geists, auf der andern Seite das magische Einssein von Phantasie und Realität ersichtlich.

Auch Grillparzer ist ein Verzauberter, ein Ekstatiker, bei dem sich "Sinnliches und Uebersinnliches in schamanenhafter Undurchsichtigkeit verschlingen". Grillparzers Medea ist ein "Zauberweib von urzeitlicher Grösse, nur mit Kleists Penthesilea zu vergleichen." (Muschg, S.79) In ihr spiegelt sich seine Gabe für die "dämonische Tiefe der Bilder" am stärksten wieder.

Der sein Leben lang "träumende" Grillparzer beobachtet sich beim Träumen. In seinen Tagebüchern reflektiert er mit einem kontrastierenden Klarblick seine abgrundtiefen seelischen Zustände und Angstträume. Und er erkennt seine Kunst als Heilmittel. Bei seinem halluzinatorischen visionären Schaffen wird alles zum Bild und als solche greifbar. Sich selbst zuschauend ruft er verwundert auf:

Wie verdoppelt jeder Sinn!
Nachbild hat das Bild getroffen ...

Und im Gedicht "Der Genesene" heisst es:

Was ich lese, seh ich stehen,
Was ich höre, wird ein Bild;
Was ich spreche, wird geschehen,
Was ich wünsche, wird erfüllt.

Bei den Spätromantikern - in E.T.A.Hoffmanns dunkler Dämonologie und Mörikes extremer Kindheitsbezogenheit - liesse sich die Reihe schamanischer Dichter weiterverfolgen. Ihr Höhepunkt und eigentliches Wiederaufblühen ist mit der Romantik erreicht. Danach wäre es gewagt, spätere Erscheinungsformen der Dichtung direkt in schamanenhafter Ekstase verwurzelt zu sehen.***

Die Ergriffenheit der Dichter durch gewisse unbewusste Inhalte (Einfall der Ideen und der Bilder) führt nicht mehr zur Faszination und Ekstase. An Stelle der emotionalen Erregung tritt die vernunftbetonte Zurückhaltung. Die Belebung durch das Unbewusste wird durch die dauerhafte Bezogenheit des Bewusstseins auf das Unbewusste relativiert und neutralisiert. In der Veränderung des Dichterischen zeigt sich der Entwicklungsweg der Menschheit vom Unbewussten zum Bewusstsein. Das kompensatorische Verhältnis zwischen Bewusstem und Unbewusstem bleibt aber die Voraussetzung für die schöpferische Arbeit. Die einseitige Ueberbetonung des Bewusstseins führt zur Bewusstseinsstarre und -leere, zur Verarmung der Sprache, zum Nachlassen der schöpferischen Kräfte überhaupt.

*** Ausserhalb der deutschen Romantik könnten in England Wordsworth, Coleridge, Blake ihrer Traum- und Rauschlyrik wegen genannt werden. In Frankreich Baudelaires "Les fleurs du mal", Verlaines Trancepoésie, Rimbauds Halluzinationskunst, Mallermés Wortalchemie und Apollinaires Allmachtgefühl zeigen schamanenhafte Aspekte. Da eine Art schamanenhafte Faszination überhaupt zum Wesen der Dichtung gehört, ist sie spurenhaft in jeder grossen Dichtung zu finden.

C) Psychologische Betrachtungsweise

Besessenheit und Beherrschung

Bei der Betrachtung des schamanischen Phänomens fragten wir nach 'Besessenheit oder Verwandlung' der Schamanen und gelangten zu der Auffassung, dass der Schamane nicht besessen von Geistern, sondern deren Beherrscher ist. Er stellt sie in seinen Dienst und meistert sie. Dadurch erlangt er eine neue Identität, und da er in beliebig vielen fremden Wesen hineinschlüpfen, sich in ein Tier, in einen Toten verwandeln kann, wechselt und bewahrt er zugleich seine Identität. Und doch ist der Schamane nicht frei. Er steht unter dem Zwang seiner Berufung, ist zugleich Herr und Sklave seiner Tätigkeit.

Auch Dichter kennen das Gefühl der Unfreiheit ihres Schaffens, den Zwang der Berufung. Platen schreibt beim Tode Jean Pauls ins Tagebuch (17.X.1825): "Wenn die Dichtkunst nicht wie ein Zwang auf dem Menschen läge, wer wollte sich ihr unterziehen?" Und Richard Wagner schreibt in einem Brief an Uhlig: "Ich begreife gar nicht wie ein wahrhaft glücklicher Mensch auf den Gedanken kommen soll, Kunst zu machen". Denn "hätten wir das Leben, (hätten) wir keine Kunst nötig".[18] Auch Ibsen äussert sich zum Leben-Kunst-Problem, in "Wenn wir Toten erwachen" beklagt er sich, wegen Besessenheit der Kunst würde man das Leben versäumen.[19]

Durch das Schaffen dichterisch-visionärer Bilder berührt sich die Magie mit der Kunst. Bei Wellek und Warren heisst es: "In der Aesthetik der Märchen- und Sagenwelt ist der Schöpfer von Bildern entweder ein Zauberer oder ein Magier, während der Dichter der Inspirierte, der Besessene und der schöpferisch Wahnsinnige ist." Inspiration, der traditionelle Name für den unbewussten Faktor beim Schaffen, verbindet sich im klassischen Gedankengut mit den Musen, die wie die Geister des Schamanen, die göttliche Stimme der Eingebung sind.[20]

Zweifellos unterscheidet sich der inspirierte Zustand eines Schamanen, Propheten oder Dichter von seinem gewöhnlichen Zustand. Sogar der sehr sorgfältig und bewusst schaffende Flaubert kennt ein deliriumartiges Gefühl; er schreibt: "Ich fühle mich entrückt und von meinem eigenen Gedanken ganz berauscht". [21]

Nach dem naiven Volksglauben - meint Behaghel um 1907 - ergreift ein fremder Geist vom Dichter Besitz. Im schärfsten Gegensatz dazu steht die Auffassung, Dichten sei eine Sache des Verstandes. [22] Es gibt anscheinend sowohl den "von Visionen überwältigten Dichter, den Schamanen" als auch den nüchternen, betont verstandesmässig schaffenden Dichter. [23] Und es gibt beide Extreme in derselben Person. Schiller schreibt an Körner (Briefe, 28.XI.1796): "Wenigstens habe ich mich (bei Wallenstein) bloss vor dem Extreme der Nüchternheit, nicht wie ehedem vor dem der Trunkenheit zu fürchten."[24]

Wellek und Warren sehen die Stellung des Dichters zwischen Besessenheit und bewusster Beherrschung: "Wir müssen uns den Dichter sowohl als 'Macher' wie auch als 'Besessenen' denken, als einen, in dem sich eine ihn bedrängende Vision mit bewusster, genauer Bemühung um deren Darstellung vereinigt."[25] Auch das dichterische Bild sei - nach Ezra Pound - nichts anderes als "eine Vereinigung getrennter Ideen".[26] In einem ähnlichen Zusammenhang wäre auch das Verhältnis von Bewusstem und Unbewusstem zu sehen. Es geht dabei um die Vereinigung gegensätzlicher Tendenzen. Das Kunstwerk ist danach ein gelungener Kompromiss zwischen Rationalem und Irrationalem. Es ist ein seltsam ausgewogenes Verhältnis von denkerischen und affektbedingten Elementen, die unter Kontrolle gebracht sind. In diesem Sinn sagt N.Groeben: "Der Dichter hat Gewalt über seine Phantasie, während es gerade das Kennzeichen des Neurotikers ist, von seiner Phantasie besessen zu sein." [27]

Der Künstler will um jeden Preis das Unbewusste erforschen, "in der Hoffnung, es zu beherrschen und mit dem Risiko, zu versinken." [28] Mit dieser bedrohten Balance von "kontrolliertem Wahn"[29] m u s s der Dichter leben - wie der Schamane - seine Berufung als Schicksal annehmen.

Krankheit und Heilkraft

Von dem Schamanen sagten wir, dass er wie ein Kranker sei, der sich selber und andere heilen könne. Um gesund zu bleiben, muss er schamanisieren. Er ist nicht nur nicht krank, sondern man könnte sogar von einer 'übernormalen' Nervenkonstitution der Schamanen sprechen.

Auch vom Dichter und Künstler liesse sich sagen, er sei "zugleich gesünder und kränker" als der Durchschnittsmensch. [30] Die schöpferische Arbeit dient ihm als Selbsttherapie. Zur gleichen Auffassung gelangt Odo Marquard: "Kunst begreift sich zunehmend selber als Therapie".[31] Kunst ist nicht nur Selbsttherapie für die Dichter, sondern auch heilende Kraft mit therapeutischer Wirkung für andere Menschen - Analogon zum Schamanismus.

Nicht nur Literaturkritiker, sondern auch Freud und seine Anhänger erkannten die Heilkraft der Dichtung. Im Vorwort zu dem Poe-Buch von M.Bonaparte meint Freud, "dass die Dichtung als Sicherheitsventil für zu stark unterdrückte Triebe der Menschheit" wirkt. [32]

Dichter selbst, Goethe, O.Ludwig u.a. wussten um ihren krankheitsähnlichen Zustand, aber auch um die heilenden Kräfte ihres Schaffens. Otto Ludwig (Studien, II, S.342) berichtet: Ein neuer Stoff bemächtige sich ihm wie eine Krankheit. "Könnte ich einen nicht aufs Papier bringen, ich glaube, es kostete mir das Leben." [33]

Goethe erkennt seine sozusagen 'psychotherapeutische' Wirkung der dichterischen Produktion. Ueber den Jungen Werther schreibt er in seiner Biographie: "ich wäre vielleicht (...) zu Grunde gegangen, hätte sich nicht hier das poetische Talent mit seinen Heilskräften besonders hilfsreich erwiesen." Dass Goethe auch dem künstlerischen Geniessen ähnliche Wirkung zuschrieb, hat er in der Novelle "Der Mann von fünfzig Jahren" (Wilhelm Meister) geschildert: "Hier nur konnte die edle Dichtkunst abermals ihre heilenden Kräfte erwiesen. Innig verschmolzen mit der Musik, heilt sie alle Seelenleiden aus dem Grunde, indem sie solche gewaltig erregt, hervorruft und in auflösenden Schmerzen verflüchtigt." [34] (Vgl. Katharsis).

Dem Abreagieren von Vorstellungen und Wünschen spricht der Literaturhistoriker Walter Dehorn eine besondere Heilkraft zu. Er spricht von einer "Heilkraft poetischer Sublimierung". [35]

Insbesondere in Verbindung mit dem Freudschen Sublimierungsaspekt kann man den Dichter als "neuroseähnlichen Regredierenden" auffassen, der sich durch seine literarische Produktion selbst kuriert. Bei der dichterischen Arbeit werden die libidinösen, unbewussten Triebkräfte in Impulse geistig-kultureller Leistungen umgewandelt. [36]

Auf diese Erkenntnisse gründen u.a. auch die neuen therapeutischen Methoden: Psychodrama und Musotherapie, mit deren Hilfe in der Regel gute Erfolge erzielt werden. Die Psychoanalyse in engerem Sinn verfolgt bekanntlich das doppelte Ziel: Sie will die Seele reinigen und festigen für den Aufbau der Persönlichkeit. Daher scheint uns die Angst vor einer kreativitätszerstörenden Wirkung der Psychoanalyse - besonders unter den Künstlern verbreitet - unbegründet zu sein.

Katharsis (Erregung - Abreagieren - Befreiung)

Das Heilverfahren der Schamanen besteht darin, ein kathartisches Erlebnis hervorzurufen, nach dem die der Kontrolle entzogenen Mechanismen wieder richtig funktionieren. Die Neuregelung der Mechanismen bedeutet die Heilung des Kranken. Dies geschieht - wie in der Psychoanalyse - mit Hilfe des Uebertragungsmechanismus, manifest/konkret durch die Sprache (Beschwörungsgesang oder Zaubersprüche) und durch Ritualhandlungen oder -tänze. Es besteht jedoch ein wesentlicher Unterschied gegenüber der Psychoanalyse. Die Psychoanalyse strebt stets nach Bewusstmachung der Konflikte oder der Hemmungen. Der Agens dabei ist der Kranke selbst. Im schamanischen Verfahren dagegen ist der Agens der Schamane, der für den Kranken abreagiert. Er ist sozusagen ein "professioneller Abreagierer". 37)

Von einer kathartischen Wirkung der Kunst, der tragischen Dichtung sprach bereits Aristoteles. In seiner Definition der Tragödie werden psychische Vorgänge wie die Erregung von Mitleid (eleos) und Furcht (phobos) mit dem Ziel der Katharsis hervorgehoben. Durch die Reinigung der Seele kommt es zu einer der Purgierung vergleichbaren Erleichterung und Befreiung.

Die moderne Psychologie bestätigt dieses Phänomen. Es gibt tatsächlich so etwas wie eine Entladung, eine Affektabfuhr, die zur Erleichterung führt. Diese Methode steht am Beginn der Psychoanalyse von Freud. Sie beruht auf der Vorstellung, dass verdrängte Affekte ihre Macht über das Seelenleben verlieren, wenn sie zur Abfuhr kommen. Die Abfuhr der Erregung erfolgt durch Sprechen, genauer durch die 'freie Assoziation'. Durch die Verbalisierung von unsteten und quälenden Gefühlen und Gedanken kommt es einerseits zu einer Erleichterung, andererseits stellt sie eine Verarbeitung resp. Bewusstmachung dar. So dient das 'Abreagieren', das die Doppelfunktion Abfuhr und Erledigung umfasst,

der Herstellung bzw. Erhaltung des seelischen Gleichgewichtes.

Von der Seite der Literaturkritik bekundet u.a. Behaghel diese Auffassung: "Die Verfassung der Seele, aus der sich die Dichtung hervordrängt, die Verfassung, in der des Dichters Schaffen sich vollzieht, ist ein Zustand der Erregung." [38] Bekenntnisse von Dichtern zeugen auch davon. Goethe betont es öfter, dass der Dichter in der bewussten Absicht schafft, sich dadurch von der leidenschaftlichen Erregung zu befreien. Dass die Dichtung in der Tat befreiend wirkt, bezeugt auch Hebbel (Tagebücher), er spricht von einer "befreienden Kraft des Darstellungsvermögens".[39] Gottfried Benn, ein moderner Lyriker, der zugleich Arzt war, kommt namentlich auf Katharsis zu sprechen: "Die Kunst ist ja nach der einen Seite ihrer Phänomenologie hin ein Befreiungs- und Entspannungsphänomen, ein kathartisches Phänomen".[40]

Aristoteles spricht von einer "inneren Bewegung" der Phantasie. Sie sei "eine Fähigkeit zwischen Fühlen und Denken". Ihr Bereich ist etwas Vorläufiges, Augenblickliches, ein Uebergangsstadium. Sie bringt das Bild eines Bildes. Sie bedeutet einen "Rückgriff auf das Imaginäre - das heisst, auf das Bild oder auf die Erscheinung einer wirklichen oder wahrscheinlichen Handlung". Sie ist die notwendige Bedingung für die Katharsis. Denn das "Imaginäre bewahrt einerseits die Macht, die die Wirklichkeit besitzt, wenn diese unsere Leidenschaften anfacht, (...) andererseits, da das dargestellte Ereignis nicht real ist, kann die Emotion, die von ihm erweckt wird, sich einfach entladen (d.h. ohne konkrete Folgen): von daher die Wirkung der Reinigung, der Katharsis." [41]

Aus der Zwischenstellung der Phantasie erklärt sich auch die des Kunstwerks zwischen Schein und Sein. Der inneren

Bewegung, dieser Fähigkeit zwischen Fühlen und Denken, entspricht die Wirkung der Dichtung, die in uns zum 'Leben' wird, von dem wir aber wissen, dass es nur Fiktion ist. Pirandello vermochte diese Einstellung spielerisch umzuwerfen in 'So ist es - wie es Ihnen scheint'. Hier bewegt man sich zwischen scheinbarer Wirklichkeit und wirklichem Schein. [42)]

Im Bereich der Aesthetik gelangt Ernst Kris zu der Feststellung: "Es gehört zum Wesen der Kunst, dass sie die Grenzen der Wirklichkeit verschiebt, jedoch die Fähigkeit der Realitätsprüfung miteinschliesst." Kris betont, dass im Bereich der ästhetischen Illusion das Kunstwerk eine 'Mittelstellung' einnehme. "Wenn wir von der Gewalt der dichterischen Phantasie erschüttert, wenn wir zu Mitleidstränen und Angstschauern hingerissen werden, können wir uns ihnen hingeben, da wir bei dieser Hingabe immer noch wissen, dass das, was wir erleben, schliesslich nur Dichtung ist und dass unsere Reaktionen von uns gewollt sind." [43)] So gesehen ist Kunst beherrschte und gezügelte Affektäusserung, die vom Ich unter Kontrolle gehalten wird.

Das gewollte, willkürlich herbeigeführte Erlebnis, das auch im Schamanismus eine entscheidende Rolle spielt, nennt Starobinski "ein gemeistertes Schicksal". Er sagt: "Der Begriff des Imaginären führt uns also - über die von der Illusion erweckte Entladung - zu dem der 'Befreiung'. Dazu kommt noch, dass ein dargestelltes Schicksal, d.h. ein Schicksal, das wesentlich in der Form des Wortes und des Imaginären entwickelt wird, ein gemeistertes Schicksal ist." [44)]

Das Problem des Gleichgewichts

Im Schamanismus besteht die magische Heilung im wesentlichen aus dem Herstellen eines Gleichgewichts zwischen inneren und äusseren Mächten. Die der Kontrolle entzogenen psychischen Mechanismen kommen durch eine Neuregelung ins Gleichgewicht und damit zur Ruhe. Das seelische Gleichgewicht bewirkt der Schamane sowohl durch die Beherrschung der 'Geister' als auch durch die Bemeisterung der inneren seelischen Kräfte. Dies gilt nicht nur für die Heilung von anderen Menschen, sondern auch für seine Selbstheilung. Mit der Wiederherstellung seines eigenen Gleichgewichts vollzieht sich jeweils auch jenes des Kranken.

Das Erlangen und Erhalten des seelischen Gleichgewichts ist auch die Aufgabe der Psychoanalyse. Freud scheint Ausgewogenheit für den erstrebenswertesten Zustand des Organismus gehalten zu haben. Das Prinzip des Gleichgewichts ist - nach Freud - mit dem Lust- und Unlustprinzip verkoppelt. Während das Lustprinzip "das Bedürfnis regelt, durch Aktion oder Phantasie jede Situation neu zu schaffen, die das Erlebnis der Befriedigung herbeigeführt hat", wirkt das Unlustprinzip dahin, "Störungen des Gleichgewichts zu beseitigen". [45)]

Von einer andern Warte aus betrachtet C.G.Jung dieses Problem: "Das Wichtigste und für die Literaturwissenschaft besonders Bedeutsame" - meint Jung zur Psychologie des Schöpferischen - "liegt darin, dass die Manifestationen des kollektiven Unbewussten in Beziehung auf die Bewusstseinslage k o m p e n s a t o r i s c h e n Charakter haben, das heisst dass durch sie eine einseitige, unangepasste oder gar gefährliche Bewusstseinslage ins Gleichgewicht gebracht werden soll." [46)]

Vom Standpunkt der Dichter aus gesehen, sagt O.Rank: "Von vielen Dichtern wird Kunst als notgedrungener äusserster Ausweg zur Erhaltung des seelischen Gleichgewichts" empfunden. [47] In Verbindung mit der Heilkraft der Dichtung sahen wir, dass Dichter bei ihrem Schaffen darum bemüht sind, zwischen 'Trunkenheit' und 'Nüchternheit' die Mitte zu halten.

Schiller weiss bereits um die Relativität des seelischen Gleichgewichts: "Dieses Gleichgewicht bleibt aber immer nur Idee, die von der Wirklichkeit nie ganz erreicht werden kann. In der Wirklichkeit wird immer ein Uebergewicht des einen Elements über das andere übrigbleiben". [48]

III. Das Verhältnis von Psychologie und Dichtung

Gemeinsam ist für Literatur, Literaturwissenschaft und Psychologie (einschliesslich Tiefenpsychologie), dass sie Einsicht in das menschliche Seelenleben und in dessen Manifestation vermitteln. Im weitesten Sinn besitzen alle drei Bereiche interpretativen Charakter. Während aber die Literatur als primär schöpferische Tätigkeit nur insofern Deutung ist, dass ihr das Leben selbst als Quelle der Deutung (d.h. Auswahl, Erhellung, Schattierung u.a.) dient, ist sie auch selber Gegenstand weiterer Auslegung, sie liefert Stoff zu einer weiterreichenden Erkenntnis menschlicher Seinsweise. Man könnte sagen, Dichtung oder Literatur im allgemeinen kommt der Zielsetzung der Psychologie auf halbem Weg entgegen. Für die Literaturwissenschaft ist Literatur d e r Gegenstand der Deutung; für die Psychologie hingegen ist Literatur nur ein Faktor, eine Erscheinungsform ihres Gegenstandes, des Seelenlebens selbst, das sie als Wissenschaft systematisch zu erforschen hat. So sucht die Psychologie auch in der Literatur die Gesetzmässigkeiten des 'dahinter steckenden' Lebens.

Eine endgültige Definition der Psychologie steht zwar noch aus, sie kann sehr allgemein gehalten nach Dilthey als "eine Darstellung des regelmässigen Zusammenhangs des Seelenlebens" aufgefasst werden (s.a. unten). Inhaltliche Komponenten und Kenntnisse, die psychologisches Wissen zwar voraussetzen und in die Dichtung Eingang finden, sind nicht identisch mit der Psychologie als Wissenschaft. Dass die Dichtung selbst auch 'Psychologie' enthält und nur deswegen sich die Psychologie der Dichtung zuwende, nämlich um die 'Psychologie' in der Literatur aufzusuchen, ist eine Behauptung, die jeder Grundlage entbehrt. Ueber die 'Psychologie' in der Literatur sagt Dilthey: "Man hört bis zur Ermüdung, dass in Lear, Hamlet und Macbeth mehr Psychologie stecke, als in allen psychologischen Lehrbüchern zusammen. Möchten doch diese Fanatiker der Kunst die in

solchen Werken eingewickelte Psychologie uns einmal enthüllen! Versteht man unter Psychologie eine Darstellung des regelmässigen Zusammenhangs des Seelenlebens, so enthalten die Werke der Dichter gar keine Psychologie; es steckt auch gar keine unter irgendeiner Hülle darin, und durch keinen Kunstgriff kann ihnen eine solche Lehre von den Gleichförmigkeiten der seelischen Prozesse entlockt werden. Wohl aber liegt nun in der Art, wie die grossen Schriftsteller und Dichter über das Menschenleben handeln, für die Psychologie eine Aufgabe und ein Stoff. Hier ist das intuitive Verständnis des ganzen Zusammenganges, welchem auf ihrem Wege die Psychologie sich verallgemeinernd und abstrakt ebenfalls zu nähern hat. Man wünscht sich eine Psychologie, welche in das Netz ihrer Beschreibungen einzufangen vermöchte, was diese Dichter und Schriftsteller mehr enthalten als die bisherige Seelenlehre". [1)]

Dieses ausführliche Zitat, das an Aktualität nichts verloren hat, soll die Zielsetzung der Psychologie im Bezug auf die Dichtung verdeutlichen. Die Psychologie begnügt sich nicht wie die Dichtung mit dem Aufzeigen menschlicher Problematik, sondern sucht nach Gesichtspunkten, entwickelt Theorien und Methoden, mit deren Hilfe das Seelenleben besser verstanden und erfasst werden sollte.

In der Literaturwissenschaft gilt das dichterische Werk als zentraler Gegenstand der Interpretation. So ist der Dichter in dem eigentlichen Gegenstand der Untersuchung nur indirekt enthalten. Wolfgang Kayser betont in seinem Buch "Das sprachliche Kunstwerk", Dichter und Text nicht mehr "in einer unzulässigen Weise innerlich gekoppelt" zu untersuchen. Er verurteilt nicht nur die psychologistische Auffassung, "das Werk in der Seele des Autors" hinzustellen, sondern auch die psychoanalytische Betrachtungsweise im Zusammenhang mit der Motivforschung, welche "das Kunstwerk zu einem Dokument" entwerte, "mit Hilfe

dessen man etwas Ausserdichterisches, einen Seelendefekt, Komplexe usf. erkennen" wolle. Und obwohl er Wilhelm Dilthey als "den grossen Anreger" der Literaturforschung bezeichnet, beanstandet Kayser seine "Neigung, den Sinngehalt der Werke zu sehr zu isolieren und die anderen Wesenszüge einer Dichtung darüber zu vernachlässigen." "Für Dilthey war Dichtung Lebensdeutung." Dadurch wäre aber - nach Kayser - das spezifisch Literarische verfehlt.[2)]

Diese immer noch verbreitete Annahme, wonach es der Psychologie nur "auf einzelne Komplexe und Defekte" ankomme, und sie sich nur Werken zuwende, die "auf Ungewöhnliches, Anormales in der Psyche weisen",[3)] kann zwar nicht unberücksichtigt bleiben (siehe auch Problemkatalog), muss jedoch ihrer Ausschliesslichkeit wegen hier schon zurückgewiesen werden. Psychologie ist ebenso wenig nur Psychopathologie, wie Literatur - beispielsweise - nur Satire ist.

Peter von Matt sieht das Verhältnis von Literaturwissenschaft und Psychologie, resp. Psychoanalyse, in einem völlig andern Licht. In einem summarischen Satz formuliert er die Problematik wie folgt: "Es ist uns vor allem darum gegangen zu zeigen, dass das Verhältnis von Literaturwissenschaft und Psychoanalyse nicht selbstverständlich und von vornherein eingeschränkt ist auf die Relation zwischen der individuellen Psyche des Künstlers und dessen ebenso individuellem, einzelnem Opus; dass das Kunstwerk im Umkreis dieser wissenschaftlichen Entwürfe nicht notwendigerweise zum reinen Dokument, zum medizinischen Symptom einer traumatisch belasteten Seele wird; dass es falsch ist zu meinen, die Psychoanalyse habe zum Wesen von Kunst und Dichtung, zum aufgehobenen Allgemeinen in Einzelnen und Ephemeren, nichts zu sagen, sondern belästige nur auf unanständige Weise die Intimsphäre der Poeten." [4)]

Es sind hier zwei Vertreter der Literaturwissenschaft mit entgegengesetzter Auffassung über das Verhältnis von Psychologie und Dichtung zu Wort gekommen. Es geht uns nicht darum, sie gegeneinander auszuspielen, sondern vielmehr darum, die Grenzen durch die zwei Pole abzustecken, zwischen denen sich die Begegnung zweier Nachbarwissenschaften abspielt.

Wir treten in dieser Arbeit für die These ein, dass psychologische und tiefenpsychologische Theorien für die Deutung dichterischer Werke geeignet seien und einen konstruktiven Beitrag zur Literaturwissenschaft leisten können. Unsere Aufgabe sehen wir darin, die grundsätzliche Problematik perspektivisch aufzuzeigen, ohne sie unbedingt lösen zu wollen. Eine Art Problemkatalog wird als Leitfaden dienen. Er enthält die Problematik:

- Dichtung als Bestätigung psychologischer Theorien
- Frage der Wechselwirkung
- Konstruktion einer Dichterpersönlichkeit (als Neurotiker)
- Aufsuchen psychischer Mechanismen ('Psychologismus')
- Auswahl der Werke
- Funktion der Form
- Umgang mit Symbolen
- Seinsweise dichterischer Figuren
- Traumanaloge Betrachtung der Dichtung

Dichtung als Bestätigung psychologischer Theorien

Die Literaturwissenschaft wirft der Psychologie immer wieder vor, dass sie den Zugang zur Dichtung weniger aus Interesse am dichterischen Gegenstand als zum eigenen Nutzen suche. Danach werde Dichtung zum Zeugnis für etwas anderes. Eigentlich Gegenstand der Literaturwissenschaft, würde die Dichtung nur zur Bestätigung psychologischer Theorien herangezogen und dadurch entwertet.

Vor allem der Psychoanalyse wird vorgehalten, dass ihre Aufmerksamkeit nicht der Dichtung selbst gelte, sondern dass sie "einseitig auf Stützung ihrer Hypothesen eingestellt"[5] sei. Ausser H.Pongs, der auf diese Weise die Leistung der Psychoanalyse verallgemeinert, kommt auch bei L.Marcuse die Ansicht zum Ausdruck, dass Freud in der Literatur einzig die "Bestätigung seiner Einsichten" suche.[6]

Freuds Verhältnis zur Literatur durchläuft verschiedene Phasen. Er wechselt dabei den Gegenstand seiner Untersuchung. In Hinblick auf die Dichterpersönlichkeit als Typus und als Individuum sagt er in seiner Einführung zu dem Buch "Edgar A.Poe" von Marie Bonaparte: "Es hat einen besonderen Reiz, die Gesetze des menschlichen Seelenlebens an hervorragenden Individuen zu studieren". In seiner Dostojewski-Arbeit heisst es dann aber: "Leider muss die Analyse vor dem Problem des Dichters die Waffen strecken".[7 & 8]

Freuds Zuwendung zur Dichtung äussert sich auch darin, dass er die künstlerische Produktion auf gewisse psychische Mechanismen zurückzuführen versucht, die auch bei der Phantasiebildung und bei der Entstehung vom Traum eine Rolle spielen. Es lässt sich nicht leugnen, dass es ihm bei der Annäherung an einen literarischen Gegenstand u.a. auch darum ging, Beweise für die Gültigkeit seiner psychoanalytischen Theorien zu finden. Dies ergibt sich von selbst und

erklärt keineswegs Freuds Interesse für Literatur oder Stumpfheit gegenüber Musik.

Auch Starobinski, Literaturkritiker und psychoanalytisch gebildeter Arzt in einer Person, erkennt die Tendenz der Hypothesenstützung in Freuds Arbeiten, die mit Kunst und Dichtung zu tun haben, sieht darin aber keineswegs eine vorherrschende Absicht. Starobinski macht uns darauf aufmerksam, dass Freud, während er der Musik gegenüber taub war, für Literatur von seiner frühen Jugend an grosse Affinität zeigte. Parallel zum Lesen und Studium von grossen Dramen, insbesondere Sophokles' Oedipus und Shakespeares Hamlet u.a.m. entwickelt er Ideen und Gedanken zur Psychoanalyse. In diesem Sinn ist Literatur für die Psychoanalyse sowohl inspirierende Quelle als auch Beleg. Als deutende Disziplin trägt die Psychoanalyse andererseits auch zu Erkentnissen der Literaturwissenschaft bei. Ihre interdisziplinäre Begegnung bedeutet eine wechselseitige Bereicherung. Um mit Starobinski zu sprechen: "Der Gewinn für die Psychoanalyse ist ebenso gross wie für die Literatur; sie lernt selbst mindestens ebenso sehr, als sie den fremden Gegenstand erhellt". [9)]

Auch Freud sieht in der Psychoanalyse den Vorzug, dass sie die einzige unter den medizinischen Disziplinen sei, die eine "Brücke zu den Geisteswissenschaften", auch zur Literaturwissenschaft, zu schlagen vermag. In seiner Goethepreis-Rede versichert er: "Die Psychoanalyse kann manche Aufschlüsse bringen, die auf anderen Wegen nicht zu erhalten sind, und so neue Zusammenhänge aufzeigen in dem Webermeisterstück, das sich zwischen den Triebanlagen, den Erlebnissen, und den Werken eines Künstlers ausbreitet." [10)]

Bezeichnend ist für Freuds Verhältnis zur Literaturwissenschaft, dass er dringend empfiehlt, später sogar vorschreibt, die Ausbildung des Analytikers habe das Studium der Literaturwissenschaft zu umfassen. [11)]

Die Frage der Wechselwirkung

Das Problem der Wechselwirkung - zwischen Psychologie und Literaturwissenschaft - lässt sich in je zwei Richtungen positiv und negativ auflösen. Wir fragen:
- Ob die Psychologie einen konstruktiven Beitrag zur Literaturwissenschaft leiste?
- Ob für die Psychologie Erkenntnisse der Literaturwissenschaft nützlich seien?

Im positiven Sinn bedeutet eine Wechselwirkung gegenseitige Bereicherung. Möglichkeiten und Grenzen eines Gewinns stellen sich jedoch erst in der Analyse einzelner Aspekte heraus. Gefahren der Wechselwirkung, im negativen Sinn, lassen sich zumeist bei einseitiger Ueberbetonung fremder Elemente erst nachträglich erkennen. Ihr Vorhandensein sollte zu keiner verfrühten Ablehnung der anderen Disziplin führen.

Für die Literaturwissenschaft ist Psychologie und ihre Anwendung zur Deutung literarischer Werke ein Hilfsmittel; für die Psychologie ist Literaturforschung ein Hilfsmittel. Darin soll keine Degradierung und Entwertung gesehen werden. Es sind Berührungspunkte vorhanden, die sowohl durch die gemeinsame Thematik als auch durch das grundlegende Deutungsverfahren gegeben sind.

Die Frage der Nützlichkeit der Psychologie für die Literaturwissenschaft wird von den Germanisten mehrheitlich positiv beantwortet, wenn auch mit Vorbehalten. A.von Grolmann weist zwar die psychologische Literaturbetrachtung in ihre Schranken, erkennt dennoch die "Chancen einer Wechselwirkung" an.[12] E.Volhard sagt, bereits 1928, dass "eine auf der Psychoanalyse aufgebaute Literaturwissenschaft möglich ist", und rät dem Literaturwissenschafter, sich Kentnisse der Psychoanalyse anzueignen, wie Freud dem Analytiker das Studium der Literatur empfiehlt.[13]

Max Wehrli tritt für die Auffassung ein, dass für die Literaturwissenschaft eine enge Zusammenarbeit mit anderen Geisteswissenschaften erforderlich sei: "Sie gedeiht nur in der engsten Wechselwirkung mit den Nachbarwissenschaften und darüber hinaus mit dem bewussten oder unbewussten Bild, das sich der Mensch von sich selbst und der Welt macht, im Handeln, im Erkennen und vor allem auch im künstlerischen Gestalten selbst."[14)]

In der Frage, ob man ausserliterarische Kategorien zur Deutung dichterischer Werke heranziehen dürfe, herrscht immer noch grosse Uneinigkeit, aber von einer grundsätzlichen Ablehnung ist nicht mehr die Rede. Neue Strömungen setzen sich durch: "So wird vom amerikanischen Gelehrten der Gedanke der Kooperation ausgespielt gegen eine deutsche Forschung, die sich entweder im irrealen Systembau oder in der existentialistischen Vereinzelung verliert. Hier liegt auch die Begründung dafür, dass (St.E.)Hyman zwar eine Erkenntnis der Literatur als solcher erstrebt, aber gerade von nicht-literarischen Wissenschaften die wesentlichen Aufschlüsse erwartet, vorab von den Sozialwissenschaften und der modernen Psychologie." [14 a)]

Seit der Einbeziehung der Tiefenpsychologie von Freud und C.G.Jung zur Deutung von Dichtung und Kunst findet die Welt des Unbewussten Eingang in die Interpretation. Nach Wehrli gehört vor allem gerade die moderne Tiefenpsychologie zu den Mächten, "die auf entscheidende Weise das Bild vom Menschen gewandelt haben. Sie hat wesentlich mitgewirkt, auch im künstlerischen Bereich den Bann einer bloss dem Bewusst-Persönlichen, Privat-Erlebnismässigen zugewandten, letzlich idealistischen Betrachtungsweise zu sprengen".[15)]

Konstruktion einer Dichterpersönlichkeit (als Neurotiker)

Von der streng werkorientierten Betrachtungsweise der Literaturwissenschaft weicht die psychoanalytische ab, indem sie oft den Dichter und nicht das Werk in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung stellt. Die Auflehnung der Literaturwissenschafter bleibt auch nicht aus. Gegen Ende der zwanziger Jahre formuliert v.Grolmann sehr scharf: Die Psychoanalyse dränge sich "gewaltsam, grob und schamlos in die Intimsphäre der Dichter ein". Körner bedauert sachlich, dass die Psychoanalyse "das Kunstwerk zugunsten des Künstlers" vernachlässige. [16)]

In "Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage" (1926, Aufl.2) bekennt sich Otto Rank offen dazu, dass die Psychoanalyse nicht so sehr die Werke der Kunst als den Künstler, der sie hervorbringt, ins Auge fasse, daher auch nicht vorgebe, Literaturwissenschaft zu treiben, sondern Psychologie des Künstlers. [17)] In einem Sammelband psychoanalytischer Literaturkritik stellt der Herausgeber R.Wolff fest: "Die Gemeinsamkeit der autororientierten Interpretationen liegt darin, dass sie in Uebertragung der Erfahrungen aus der klinischen Praxis eine 'fiktive' Autorperson konstruieren, deren Wahrscheinlichkeit (...) schwer abgeschätzt (...) werden kann." [18)]

Vom Standpunkt der Psychologie aus ist es auch verständlich, dass sie nicht zugleich Psychologie und Literaturwissenschaft treiben will, sondern sich mit jenen Teilaspekten begnügt, die ihr psychologisch relevant erscheinen. Wichtig ist es, zu wissen, dass die Psychologie den Gegenstand 'Literatur' unter einem Teilaspekt und mit eigenen Mitteln erfasst und gar nicht vorgibt, das Wesen der Kunst definieren zu wollen.

C.G.Jung bildet mit seiner Auffassung über das Verhältnis Werk - Autor eine Ausnahme unter den Vertretern der Tiefenpsychologie. Er räumt zwar ein, dass die persönliche Psychologie des Schöpfers manches an seinem Werk erkläre, aber nicht dieses selbst. "Das Wesen des Kunstwerks besteht nämlich nicht darin, dass es mit persönlichen Besonderheiten behaftet ist - je mehr es dies ist, desto weniger handelt es sich um Kunst -" und er meint damit, dass das Werk sich nicht aus der Psychologie des Autors erklären lassen, im Gegenteil, der Künstler sollte aus seiner Kunst erklärt werden. Jung kommt zu der formelhaften Wendung: "Nicht Goethe macht den 'Faust', sondern (...) 'Faust' macht Goethe." [19] Das soll nicht heissen, dass aus fiktiven Aeusserungen, besonders wenn sie im Rahmen eines Dramas gemacht werden, auf die Persönlichkeit des Dichters direkt zu schliessen sei. Wellek und Warren warnen uns davor: "Man kann einem Dichter nicht die Gedanken, Gefühle, Anschauungen, Tugenden und Laster seiner Helden zuschreiben." [20] Denn nicht die dichterische Figur Faust macht Goethe, sondern das Werk 'Faust', d.h. seine "seelische Komponente" (Jung).

Die streng werkorientierte Betrachtungsweise der Literatur läuft Gefahr, indem sie allein das Werk zum Gegenstand ihrer Untersuchung macht, dass sie auch dort Verbindungen zu den Lebensdaten des Autors ausser Acht lässt, wo sie sich geradezu anbieten. Jung sagt: "Mit Mass und Geschmack angewendet, ergibt sich ein oft reizvolles Gesamtbild von der Art, wie die künstlerische Schöpfung in das persönliche Leben des Künstlers einerseits verwoben ist, andererseits aus dieser Verflechtung hervortritt." [21] Es ist jedoch nicht zu leugnen, - da ein Kunstwerk immer auch unbewusste Anteile aus dem Seelenleben des Dichters aufnimmt, - dass es ihm als dem bewussten Gestalter und Betrachter stets voraus ist. Um mit Ricoeur zu sprechen: "Das Kunstwerk ist dem Künstler voraus". [22]

Stekel geht mit seiner Gleichsetzung Künstler = Neurotiker über eine Konstruktion einer fiktiven Dichterpersönlichkeit hinaus. In seiner Abhandlung "Dichtung und Neurose" (1909) steht der häufig zitierte Satz, welcher scharfen Protest seitens der Literaturwissenschaft ausgelöst hat. Es heisst: "Jeder Dichter ist ein Neurotiker."[23] Stekel verallgemeinert noch mehr, da er meint, jeder Mensch sei neurotisch, jedoch nicht jeder Neurotiker Dichter. Gemeinsam für Dichter und Neurotiker sei, dass sie aus der Welt der Wirklichkeit in eine andere Welt fliehen würden. Sie lebten in einer von ihnen geschaffenen 'zweiten' Welt zwischen Traum und Wirklichkeit. Stekel präzisiert seine absolute Gleichsetzung, indem er von einer "latenten Neurose" der Künstler spricht. Doch dieses Stück latenter Neurose sei die Grundbedingung ihres Schaffens.

Es wäre jedoch falsch, Stekels Auffassung über Künstler als Neurotiker mit jener der Psychoanalyse für identisch zu halten. Von einer Gleichsetzung Künstler = Neurotiker ist bei Freud nirgends die Rede. Wenn auch ähnliche psychische Vorbedingungen wie bei der Neurose sehr gut möglich sind, so findet der Dichter resp. Künstler gerade in seinem Schaffen den Weg, diese zu umgehen. Das heisst, der Dichter kann seine Phantasieprodukte anstatt in Symptome in künstlerische Schöpfungen umsetzen. Bei der hohen Variabilität des schöpferisch - kreativen Verhaltens treten allerdings - so meint L.Fraiberg aus der New Yorker-Gruppe Freudscher Richtung - Ahnlichkeiten mit neurotischen Verhalten auf: Kindlichkeit (als Ausleben der Impulse), intensive Interessenakzentuierung, jedoch Unselbständigkeit ausserhalb des eigenen Interessenbereichs.[24]

Einen wesentlichen Unterschied zwischen Künstlern und Neurotikern hebt Trilling hervor: "Der Dichter hat Gewalt über seine Phantasie, während es gerade das Kennzeichen des Neurotikers ist, von seiner Phantasie besessen zu sein." [25]

Aufsuchen psychischer Mechanismen ('Psychologismus')

Die Tiefenpsychologie, insbesondere die Psychoanalyse findet Zugang zur Dichtung nicht so sehr aus Interesse am Werk, sondern aus der wissenschaftlichen Einsicht in gewisse psychische Prozesse. Die Psychoanalyse macht das schöpferische Schaffen als solches zu ihrem Gegenstand, denn in ihm werden dieselben seelischen Gebilde wie im Traum vorgefunden (vgl. dazu: Traumanaloge Betrachtungsweise der Dichtung). Dichtung wird also aus demselben Grund herangezogen wie der Traum, d.h. zur Erforschung des Unbewussten. 26)

Das Hauptinteresse der Psychoanalyse gilt der Deutung der dichterischen Phantasietätigkeit. Dieselben Mechanismen, die bei der Traumarbeit tätig sind, wären auch bei der Phantasiebildung vorzufinden: Verdichtung, Verleugnung, Verschiebung, Verdoppelung usw., das heisst, Umsetzung der Inhalte der einen psychischen Funktionsgruppe in eine andere. Diese Begriffe von Freud beschreiben nicht nur bestimmte Möglichkeiten der Verbindungen von Vorstellungen, sondern auch der Verknüpfung von Vorstellung und Affekt. Nach Freud gibt es keinen Zufall im psychischen Leben, denn alles lässt sich auf das Wirken elementaren Triebkräfte zurückführen. Freud sagt: "Der Dichter kann uns durch seine Kunst während der Darstellung überwältigen und unser Denken dabei lähmen, aber er kann uns nicht daran hindern, dass wir uns nachträglich bemühen, diese Wirkung aus ihrem psychologischen Mechanismus zu begreifen." 27) Damit wird die fiktive Realität des dichterischen Werks als Repräsentation psychischer Strukturen aufgefasst. In O.Rank Stellungnahme spiegelt sich dieselbe Gesinnung: "Psychologischer Standpunkt bedeutet zunächst: Werke von innen heraus zu betrachten, um Einblick in die Vorgänge des dichterischen Schaffens zu gewinnen". 28)

Es ist nicht verwunderlich, wenn das Hauptargument, das gegen die Psychoanalyse vorgebracht wird, dem Psychologismus gilt, d.h. dem Postulat, Literatur aus den sie bedingenden psychischen Faktoren zu erklären.

Folgende Einwände gegen die psychoanalytische Literaturbetrachtung rühren weitgehend vom Psychologismus her:

- Ueberbetonung von Kausalität und Determinismus psychischer Gesetzlichkeiten
- Schematismus
- Rationalismus
- Funktionalismus

} d.h. Gefahr der Entstellung und 'Entpoetisierung'

- Uniformität anstelle von Einmaligkeit des Schöpferischen
- Diagnostische Absicht (Kunst als Symptom)
- Medizinerdeutsch (W.Muschg)
- Allgegenwärtigkeit des Oedipus-Komplexes (R.Musil)
- Vorherrschen des Sexualmotives (G.Benn)

Auswahl der Werke

Psychologie strebt nicht danach, Literatur in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Es sind aber auch nicht immer die grossen Werke, denen sie sich zuwendet, sondern oft solche, "die kaum eine Erörterung über ihren Kunstwert vertragen." Walter Muschg gibt die Kritik der Literaturwissenschaft über die Psychoanalyse wieder:
"Die Nichtachtung des künstlerischen Ranges ergibt sich (...) nicht nur aus der Natur der aus der Psychoanalyse bezogenen Grundbegriffe, sondern aus der Auswahl der Werke und Autoren, die als Kronzeugen der Dichtung herangezogen werden." [29]

Freuds Interesse galt zwar auch den grossen Dichtwerken von Shakespeare, Goethe, Ibsen und Dostojewski, aber auch zum Beispiel dem heute wenig bekannten Autor W.Jensen ('Gradiva'). O.Rank ist die künstlerische Qualität gleichgültig. Er ist der Ansicht, dass Fragmente viel mehr vom Geheimnis der schöpferischen Arbeit verraten als die abgeschlossenen Werke. Rank meint, feststellen zu können, an welchen persönlichen Problemen das Schaffen des Autors ins Stocken gerät. [30]

C.G.Jung ist dessen bewusst, dass Werke von höchst zweifelhaftem literarischen Wert dem Psychologen besonders interessant erscheinen. [31] Daher trifft es zu, wie Muschg weiter ausführt: "Deshalb sind Fragmente, übertriebene oder zur Hälfte missratene Erstlinge (...) die Objekte, der er /der Psychologe/ mit der intensivsten Anteilnahme betrachtet." [32] Dies scheint wohl damit zusammenzuhängen, dass die psychologische Deutungsweise jeweils nur bestimmten Fragestellungen angemessen ist. Allerdings gibt es auch unter den Psychologen einzelne Versuche, die, wie Max Wehrli hervorhebt, "der Sprache als dem Material und dem Ausdrucksmittel, das heisst dem 'Wie' der Literatur ihr Recht wiederfahren" lassen. [33]

Funktion der Form

Auch die Beziehung der Psychologie zur dichterischen Form stellt sich als problematisch heraus. Sie bewegt sich zwischen totaler Vernachlässigung und künstlich isolierter Funktionsbestimmung.

Neuere Autoren im anglo-amerikanischen Bereich - S.O.Lesser, F.J.Hoffman und N.N.Holland - befassen sich ausführlich mit der künstlerischen Form. Hoffman sieht in der Form die Mittel zur Kontrolle, um die schöpferische Energie zu zügeln, Spannungen auszugleichen. Affekte, die in ihrem ungehemmten Ausdruck allzu heftig und chaotisch erscheinen würden, werden in der künstlerischen Formgebung gezügelt. Die Form sei danach weitgehend eine Leistung der Ich-Instanz. [34)]

Simon O.Lesser definiert Form als eine "Gruppe von Kunstmitteln, die dazu dienen, den expressiven Gehalt zu strukturieren". Form schliesst die Anordnung eines literarischen Werkes ein. In den Entwicklungslinien und im Ablauf der Bilder ist Form als Ordnungsprinzip wirksam. Form wird lebendig, indem sie unsere Reaktionen bestimmt. In Lessers Formwirkungstheorie hat die Form die dreifache Funktion: Regulierung resp. Minderung von Schuld- und Angstgefühlen, Lustgewinn und Erleichterung der Rezeption. Lesser sagt: "Eine treibende Kraft der Form besteht darin, das, was Schrecken einjagen könnte, in etwas umzuwandeln, was man ohne Furcht betrachten und empfinden kann."
Die regulierende Kraft der Form zeigt sich aber auch in umgekehrter Richtung, nämlich darin, dass sie Schuld- und Angstgefühle erwecken kann, ohne den Leser abzuschrecken. Gleichzeitig wird ihm das Verstehen erleichtert. Es heisst: "Die einem bestimmten Muster folgende Darstellung eines Stoffes fördert das Verstehen, und da eine geordnete Welt verständlicher und weniger drohend ist als eine chaotische, übt sie auch eine beruhigende Wirkung aus." [35)]

Einen neuen Vorstoss macht N.Holland in der Behandlung der künstlerischen Form. Er führt die Gedankengänge von Lesser fort und fragt nach der Wirkungsweise der Form, von der literarischen Kommunikation her betrachtet. Form ist nicht nur Sequenz und Strukturierung des Stoffs, die das dichterische Gebilde in feste Bahnen lenkt, sondern Form hat auch einen Löscheffekt, der den aufsteigenden Bildern Einhalt gebietet und die dabei entstehenden Gefühle auslöscht. Das Ungeschehenmachen sei also die Wirkung der Form. Form ist Abwehr. Form ist als Verleugnung ein Abwehrvorgang, wodurch die Phantasietätigkeit, d.h. ihre Inhalte, die bestimmte Triebimpulse erwecken, rückgängig gemacht werden. Form dient als Abwehr gegen Unruhe und Unsicherheit und verschafft zugleich im Sinne des Lustprinzips ein Gefühl von Ruhe und Sicherheit. [36)]

Die isolierte Betrachtung der Form (ohne Inhalt), ihre Trennung vom Werkganzen ist problematisch. Form ist mehr als Kontrolle (Hoffman) oder Abwehr (Holland) oder Funktion (Lesser). Form ist keineswegs nur Hilfsmittel. Form ist in das Werk verwoben und lässt sich nicht vom Aussagegehalt sondern. Emil Staiger findet dafür den Ausdruck: "Form ist der höchte Inhalt."

Was dem Dichter die Form bedeutet, erkennt Paul Valéry: Das Schöpferische ergreift den Dichter "von der Form her"; innerhalb eines "Systems fester Zwänge" gelangt er zu seiner Kunst. [37)] Und der deutsche Dichter, Gottfried Benn sagt darüber: "Form ist Schöpfung; ... Form schafft Schöpfung." [38)]

Umgang mit Symbolen

Der Umgang mit Symbolen spielt eine zentrale Rolle bei jeder Art interpretatorischer Arbeit. Da der Symbolbegriff uneinheitlich aufgefasst wird, kommt er auch in der Deutung unterschiedlich zur Anwendung. Unterschiede in seiner Auffassung bestehen nicht nur zwischen der Literaturwissenschaft und Psychologie, sondern auch innerhalb dieser Disziplinen. Während in der Tiefenpsychologie eher die Tendenz vorherrscht, Symbole aufzulösen, wird in der Literaturwissenschaft auf die Stellung des Symbols besonders geachtet. Es gehört zur Kunst der Deutung, wann Symbole stehengelassen, wann in Bestandteile oder in Verhältnisse aufgelöst werden sollen. Wehrli betrachtet das Symbol einerseits als "Schlüsselbegriff der Interpretation", warnt andererseits davor, dass es zu "inhaltlich" aufgefasst werde, wie es in der Psychologie geschehe.[39] Im allgemeinen hat die stilistische Untersuchung bloss zu fragen, wohin uns ein Symbol in Bewegung setzt und nicht, was es alles bedeuten könnte. Gegenüber der psychoanalytischen Betrachtungsweise der Symbole sagt W.Muschg: "Der nichtanalytische Literaturhistoriker pflegt das Symbol als ein Sinnbild der dichterischen Weltauffassung hinzustellen, das keine weitere Auflösung erlaubt." [40]

In der Dichtung ist die Symbolik eines Werks (oder Symbole im Werk) der Gegenstand der Deutung. Es geht darum, das Werk besser zu verstehen. Eine Symbolenträtselung um jeden Preis führt zu keinem besseren Verständnis, vielmehr zu einer Entpoetisierung des Werks. Innerhalb der Psychoanalyse dagegen steht die Symbolwelt eines Menschen im Mittelpunkt der Deutung. Hier geht es darum, den Menschen besser zu verstehen. Die Aufgabe der psychoanalytischen Symboldeutung besteht darin, dem Bewusstsein Inhalte, die ihm entzogen sind, wieder zuzuführen. Da ist es sinnvoll, zwischen manifestem und latentem Gehalt des Symbols zu unter-

scheiden. Diese Deutungsweise überträgt die Psychoanalyse auch auf die dichterischen Symbole, wo sie jedoch problematisch wird.

W.Emrich sieht das Problem der Symbolinterpretation in der sprachlichen Umsetzung der Metapher in abstrakte Begriffe. Spricht die Dichtung in Bildern, so sucht die Wissenschaft nach generellen Begriffen und Gesetzmässigkeiten. Die Bildersprache der Dichtung wird in eine bildlose Begriffssprache übersetzt. Dichterische Metaphern oder Symbole gehen jedoch nicht restlos in generelle Wesensbestimmungen ein. Ja, sie verlieren sogar ihr Eigenstes, wenn sie ins Bildlos-Generelle übersetzt werden. Darin liegt eine Antinomie zwischen Dichtung und Deutung, die der Forschung auch oft bewusst wird, wenn sie etwa dunkel andeutend von der Unausschöpfbarkeit, dem Unergründlichen oder gar Irrationalen (= "Schwebende Unendlichkeit von Sinnbezügen") der Poesie spricht. Die Unmöglichkeit, Bilder zu deuten, ohne ihren Bildcharakter zu zerstören, meint Emrich, gilt nicht nur für einzelne Bilder und Symbole, sondern erstreckt sich auf die Dichtung überhaupt. Das heisst: "Jede Erschliessung bedeutet nicht nur Gewinn, sondern auch Verlust." Emrich sagt: "Wird etwa ein dichterisches Symbol durch ein psychoanalytisch erschlossenes Traumsymbol oder durch ein mythengeschichtlich nachweisbares religiöses Symbol gedeutet und erklärt, so werden zwar analoge Sinnbilder sichtbar, aber es treten auch zugleich neue Sinnbilder hinzu, die wieder zurückgenommen oder scharf (...) abgegrenzt werden müssen". [41)]

Walter Muschg ist der Ansicht, dass die Psychoanalyse sich auf einen "halsbrecherischen Weg" begibt, wenn sie die Symbole erklären wolle. "Auch am Symbol unterscheidet sie wie am Traum, an der Phantasie, am Mythos einen manifesten und einen latenten Gehalt." [42)]

Eine psychoanalytische Symboldeutung analog zur Traumdeutung käme ausschliesslich bei Symbolen von konstanter Bedeutungsrelation in Betracht. Dies würde unweigerlich zu einem Schematismus führen, da spezifische Eigenheiten, die über eine überindividuelle Grundsprache hinausgehen, nicht berücksichtigt werden können. Die Auflösung der Symbole in mehrere Bedeutungskomponenten und deren Erklärung würde daher den ursprünglichen Sinn verändern oder verschieben. Im letzteren Fall würde es die Rätselsprache der Dichtung zu einem psychologischen Rätsel machen.

Auf einer andern Ebene behandelt die Psychoanalyse das Symbol wie ein Symptom. Auch dann, wenn man mit Freud zugeben kann, dass das Symbol ein uneigentliches Sprechen ist, hinter dem der ursprüngliche Sinn des Wunsches erkannt werden sollte, steht das Symbol als Verkleidung in bezeichnender Weise für den verborgenen Wunsch.[43] Nach Rank & Sachs dient Symbolisierung dazu, die unter dem Druck der Verdrängung stehenden Wunschregungen in verhüllter Darstellung herüberzuretten, so dass sie dem Bewusstsein nicht mehr anstössig seien und den aus dem Unbewussten zur Aeusserung drängenden Affekten eine Ersatzbefriedigung gewährten. Das Symbol ist ein stellvertretender anschaulicher Ersatzausdruck für etwas Verborgenes; es gehört wesentlich dem Unbewussten an, entbehrt aber als Kompromissleistung keineswegs der bewussten Determinanten. Nach Rank & Sachs ist das Symbol so ein zur Verhüllung des Unbewussten und zu seiner Anpassung an neue Bewusstseinsinhalte verwendetes "Ausdrucksmittel des Verdrängten".[44]

Nach der Jungschen Tiefenpsychologie stellen die Symbole psychische Inhalte dar, die nicht in anderer Weise ausgedrückt werden können. Ein Symbol hat, nach Jung, Unaussprechliches in unübertrefflicher Weise darzustellen.[45] Jungs Symbolauffassung stimmt darin weitgehend mit derjenigen von W.Muschg überein.

Nach der Jungschen Psychologie setzen sich die Symbole (oder auch Urbilder) aus stofflich-psychischer Energie und einem geistig-archetypischen Sinngehalt zusammen. Die Hinterfragung ihres Sinngehalts geht nicht auf eine völlige Enträtselung hinaus. Es wird eine dem Verstand unzugängliche Seite des Symbols anerkannt. Das heisst, zur Doppelnatur eines Symbols gehört sowohl eine rationale als auch eine irrationale Seite.

Jung deutet die Symbole anhand ihrer Wirkungen. Die der Vernunft unzugängliche Seite des Symbols irritiert das Bewusstsein und drängt es zur Bewegung und zur Aktivität. Die dynamische Wirkung des Symbols äussert sich aber nicht durchwegs positiv als Belebung. Es kann auch eine Umstimmung vom Unbewussten her bedeuten. Diese kann in eine totale Ergriffenheit mit allen Schattierungen einer zwanghaften Faszination umschlagen. Erst durch die integrierende Fähigkeit des Ich, das zum 'Selbst' führt im Individuationsprozess, wirken die Symbole nicht mehr überwältigend, sondern nur noch belebend. Kontakt mit Symbolen ist daher eng verbunden mit inneren Wandlungsakten, die zur Bereicherung der Persönlichkeit führen.

Im dichterischen Werk würde Symbol - nach Jung - heissen: "Möglichkeit und Andeutung eines noch weiteren höheren Sinnes jenseits unseres derzeitigen Fassungsvermögens."[46] Jung betont auch immer wieder, Symbole bedeuten nicht etwas, sie deuten über sich hinaus und haben eine "bedeutungsschwangere Sprache". In "Seelenprobleme der Gegenwart" formuliert Jung Macht und intensive Wirkungsweise der Symbole: "Wer mit Urbildern spricht, spricht wie mit tausend Stimmen, er ergreift und überwältigt, zugleich erhebt er das, was er bezeichnet, aus dem Einmaligen und Vergänglichen in die Sphäre des immer Seienden".[47]

Seinsweise dichterischer Figuren

"Soweit Dichtung Antwort gibt auf die Frage 'Was ist der Mensch?' ist das Thema Psychologie und Dichtung so alt wie die Dichtung selbst".[48] Psychologie ist hier noch nicht als Wissenschaft, sondern ganz allgemein als Darstellung dessen verstanden, was Menschen denken, wollen und fühlen. Schon die erste Lehre von Dichtung, die Poetik des Aristoteles, enthält wichtige psychologische Aspekte. In seiner Definition der Tragödie werden psychische Vorgänge wie die Erregung von Mitleid (eleos) und Furcht (phobos) und Katharsis hervorgehoben. Gemütsstimmungen und -bewegungen innerhalb der Dichtung, aber auch ihre Wirkung auf den Leser, gehören dem Bereich der Psychologie an. Seit jeher bedienen sich psychologischer Erkenntnisse wie selbstverständlich, jedoch zumeist unreflektiert, unbewusst nicht nur Künstler und Interpreten, sondern auch das Publikum. Allgemein ist es jene Alltagspsychologie, die jeder im Umgang mit Menschen als Erfahrung sich aneignet und alltäglich anwendet. Wirklichkeitsgemäss "weisen die subjektiven Interpretationen des Lesers in bezug auf fiktive Charaktere eines Romans /oder eines Dramas/ all die Urteilsverzerrungen auf, wie sie auch bezüglich lebender Personen auftreten".[49]

Der Psychologie dient die systematische Betrachtung und Deutung der Menschengestalten in der Dichtung zum besseren Verständnis des Menschen an sich. Die Vielfalt dichterischer Gestalten bereichert und vertieft das Bild, das der Psychologe sich im täglichen Umgang mit Menschen macht. In der Geschlossenheit des literarischen Werks findet sich der Mensch in einer abgeschlossenen Art dargestellt, wie er im 'wirklichen' Leben kaum vorzufinden ist. Der Vorzug dieses Abgeschlossenseins bringt es mit sich, dass uns scheinbar das ganze Material über eine Person vorliegt. Es steht uns in einer so kompakten Form zur Verfügung, dass wir alle Informationen auf einmal zu erhalten glauben.

Gerade die Prägnanz der Gestalten kann aber auch zu einer reduzierenden Typologie verleiten. Dies wiederum führte uns statt zu einer Bereicherung des Menschenbildes zu dessen Verarmung.

Haben wir aber wirklich alle 'Informationen' über eine dichterische Figur am Ende der Lektüre eines Werkes beisammen? Ist es nicht viel eher so, dass Dichtung und alles, was Deutung zulässt, auch der Vertiefung, der Enthüllung bedarf? Ueber das Werk nachsinnen zu müssen, scheint ein Kriterium des Dichterischen zu sein. Die Voraussetzung für sinnvolle Deutung und für eine Entschleierung einer dichterischen Gestalt liegt in deren Beschaffenheit. Soweit sie als 'Charakter' gilt, muss sie eine "absolute Einheit des inneren Prinzips und Lebenswandels" verbürgen.[50] Alle ihre Motive, Handlungen, Situationen und Reden müssen für sie charakteristisch sein. Die leibhaftige Gestalt einer Bühnenperson gelangt ohne Deutung zur Darstellung; denn der Dichter macht keine direkte Aussage über seine Figuren. Sie bieten sich aber gerade als Charaktere für die Auffindung von einer Gesetzmässigkeit, in der alle Lebensbezüge integriert sind, der Psychologie an.

In der Dichtung selbst müssen alle dichterischen Bausteine - Auslassung, Anspielung, Parallelstellen, Mehrdeutigkeit, aber auch averbale Gesten und Schweigen - so zusammengefügt sein, dass sie einer Gesetzmässigkeit entsprechen. Im realen Leben fehlt uns oft der Leitfaden, durch den wir verschiedene Handlungen und Eigenschaften eines Menschen in Einklang bringen können. Die Vielfalt der psychologischen Theorien stellt den Versuch dar, die auseinanderstrebenden Erscheinungen im Leben einzufangen, um Charakter und Eigenart des Menschen besser zu verstehen. In der psychologischen Betrachtungsweise sind Begriffe wie Person, Persönlichkeit und Charakter in der Regel auswechselbar. In "Psychologisches Wörterbuch" heisst es nach Dorsch: "In der Psychologie ist Charakter das Gesamtgefüge der

die individuelle Besonderheit eines Menschen kennzeichnenden Eigenschaften". [51]

In der Dichtung, vor allem im Drama, erhält der Charakter eine besondere Bedeutung. Aber auch das Drama ist nicht von Anfang an der Ort des Charakters und nicht überall. Nach Spengler könnte man das Drama des Abendlandes als Charakterdrama und das antike als Situationsdrama bezeichnen. Das antike Drama setzt die Konstanz der Person voraus, und es ist eine "Schau riesenhafter Marionetten". Die antiken Bühnengestalten sind vielmehr Rollen als Charaktere. Die starre Maske ist Sinnbild der Gleichförmigkeit. Das Schicksal kommt von aussen auf sie zu. "Das entscheidende Ereignis überfällt sie, unvermittelt, ganz zufällig und äusserlich, und hätte an ihrer Stelle jeden andern und mit der gleichen Wirkung überfallen können." [52] Erst in der nachfolgenden abendländischen Art der Menschengestaltung - etwa von Seneca bis Pirandello - wird der Charakter zum Schwerpunkt des Dramas. An Stelle der Begebenheit, die durch etwas von aussen Kommendes aufgezwungen wird, tritt die innere Notwendigkeit des Charakters. "Der Charakter als eine die Ereignisse bestimmende Beschaffenheit des Ich" [53] ist die Basis des Schicksals im Sinne des unausweichlichen Ablaufs. Charakter und Schicksalhaftigkeit gehören im Drama eng zusammen, so wie im Leben nur ausnahmsweise. In "Ueber Charaktere im Roman und im Drama" lässt Hofmannsthal Balzac zu einem Musiker sagen: "Lassen Sie mich Ihnen sagen, dass die Charaktere im Drama nichts anderes sind als kontrapunktische Notwendigkeiten. Der dramatische Charakter ist eine Verengung des wirklichen." [54] Menschen im Leben weisen in ihrem Charakter immer auch Züge auf, die nicht bezeichnend sind, die nicht zu ihnen gehören müssten. Die Eigenschaftsrelationen sind lockerer, weniger festgefügt als in der Verdichtung des Dramas. Bösewichte wie Macbeth, Intriganten wie Jago, Zauberer und Urwesen können in die Welt des Dramas Eingang finden; pathologischen Figuren, da sie in einem besonderen Sinn als Charaktere

gelten, ist der Zugang zum klassischen Drama verwehrt. Aber bereits vor dem Aufkommen des modernen absurden Theaters, das die Brüchigkeit menschlicher Beziehungen auf die Bühne bringt und die Welt als Schreckbild zeigt, beginnt die Verzerrung der einst idealen Personen des klassischen Dramas. Nietzsche spricht von einer Wendung vom "Olymp des Scheins" zur psychologischen Morbidität. Eine neue Existenz macht sich breit auch in der Welt der Bühne. Gebrechliche bis verbrecherische, disproportionierte Gestalten treten in Erscheinung. Schon Ibsen hat sich den Ruf "Dichter des Pathologischen" zugezogen. Seit dem Erscheinen der "Gespenster" (1881) hiess es von Ibsen, er bringe das Kranken- und Irrenhaus auf die Bühne. Tolstoi nannte den Epilog "Wenn wir Toten erwachen" ein Delirium und einen dekadenten Wirrwarr. (Was würde er wohl zu dem Stück "Wer hat Angst vor Virginia Woolf" sagen?) W.Weygandt berichtet in einem 1906 gehaltenen Vortrag: "Es wurden Stimmen laut, die dem Dichter zum Vorwurf machten, dass seine pathologischen Figuren gar nicht lebenswahr genug seien, dass er sich die geistig Abnormen willkürlich zurechtkonstruiere".[55] Gewiss stehen Ibsens Bühnenfiguren oft "zwischen geistiger Krankheit und Gesundheit in der Mitte"[56] und sind auf eine neue Art problematische Naturen, aber lebenswahr und überzeugend sind sie dennoch.

Die Frage stellt sich grundsätzlich: Kann eine als geisteskrank dargestellte Figur als dramatischer Charakter gelten? Solange sie nur in ihrem So-sein als Nur-Kranke blossgestellt werden, sind sie kaum mehr als Statisten einer Welt, wenn sie jedoch in ihrem Werdegang gezeigt werden, wie sie zu einer Existenz ausserhalb der Normen kommen, wirken sie auch mit. Ein Beispiel dafür ist Pirandellos "Heinrich IV.". Der einst Wahnsinnige kommt zu sich und wählt Wahnsinn als eine mögliche Daseinsform. Er konstruiert sich zu dem, der er zu sein scheint. Er spielt mit seiner Fiktion, bis sie zur Wirklichkeit wird. Auf diese Weise kann Wahn, zwischen Sein und Schein, zur Darstellung

gelangen.

Die Bevorzugung der Dramen unter den literarischen Gattungen war zu Beginn der psychoanalytischen Literaturforschung bezeichnend. Der Grund dafür bietet sich in den Bühnenfiguren an, deren Handlungsweise und Motivierung auf dieselbe Weise in Zusammenhang gebracht werden kann, wie jene von realen Personen. Theodor Reik bekennt sich in seiner Studie über Schnitzler offen dazu. Er betrachte die Gestalten der Bühnendichtung als Objekte der psychoanalytischen Analyse, nämlich so, als wären sie wirklich lebende Menschen. [57)]

Das Musterbeispiel dafür liefert Freud selbst, wie er die Figur Rebekka West in Ibsens Drama "Rosmersholm" analysiert. Rebekka, eine starke, freie Persönlichkeit, macht im Haus von Rosmer eine innere Wandlung durch. Wir erfahren aus Andeutungen, dass ihr Kraft und Leidenschaft genommen ist, bevor das Stück anhebt. Was sie zuvor durchgemacht hat, wie ihr Charakter sich verändert hat, können wir nur aus Anspielungen erraten. Wir wissen, dass sie Rosmers Heiratsantrag zurückweist. Sie sagt: "Jetzt bin ich eine solche geworden, dass meine eigene Vergangenheit mir den Weg zum Glück versperrt." Ihre wilde Leidenschaft für Rosmer wandelt sich zur aufopfernden Liebe, die schliesslich zu ihrem gemeinsamen Freitod führt. Freud findet eine Erklärung für Rebekkas Verhalten, die nicht aus dem Stück selbst zu entnehmen ist: Sie habe ein Inzestverhältnis zu ihrem Adoptivvater gehabt, von dem sie durch zweideutige Anspielungen seitens Rektor Kroll später erfahren würde, dass er ihr leiblicher Vater gewesen sei. [58)]

Rebekkas psychoanalytische Deutung bewegt sich ausserhalb des Werkes, das heisst, die analytische Annahme verleiht einer fiktiven Person ausserhalb des Stückes Leben, als ob sie eine Seele hätte, und sie konstruiert zu der fiktiven Seele eine Vergangenheit. In der psychoanalytischen Situation wäre dies auch sinnvoll, wenn es sich um

eine wirkliche Person handelte, deren Vergangenheit wohl eine Rekonstruktion zulässt und keine nur mögliche Konstruktion bedeutete. Könnte die dichterische Figur aus dem Werk heraustreten und auf die Couch gelegt werden, und könnte sie durch 'freie Assoziationen' selbst die Anhaltspunkte und Belege für die Deutung des Analytikers liefern, so wäre die Psychoanalyse in der Lage, ihre Theorie auch hier anzuwenden. Diese Voraussetzung ist jedoch nicht gegeben. "Genau genommen hat die Gestalt in einer Dichtung eigentlich keine Seele - so wenig wie (...) die Venus von Milo einen Blinddarm hat" polemisiert Hans Eichner. [59]

Psychoanalytische Begriffe, wie Verdichtung, Verschiebung, Aufspaltung der Person usw., die bestimmte Vorgänge bei der Traumarbeit beschreiben, werden von Analytikern auch für die Deutung dichterischer Gestalten, wie sie der Verfasser unbewusst schafft, herangezogen. Diese Begriffe können jedoch weder zur Erklärung der Genese der Figuren noch zu ihrer Deutung im Werk beitragen. Ihre Bedeutung liegt in dem Hinweis, dass das Unbewusste verschiedener Umsetzungsarbeiten bedarf, um ins Werk zu gelangen. Das Unbewusste kommt im Kunstwerk nicht direkt zum Ausdruck. Gespensterhafte Wesen, Phantome ohne individuelle Züge steigen zunächst aus ihm empor. Sie sind die Vorstufen dichterischer Figuren, die erst durch allmähliche Bearbeitung menschliches Gesicht erhalten.

Die Phantasie, "eine kleine, sehr flinke Magd"(Pirandello), fängt scheinbar wahllos Möglichkeiten einer Figur ein, hier eine Geste, dort einen Blick, ein Wort, die sich dann in einem glücklichen Augenblick so zusammenfügen, dass sie, um ein handelndes Geschöpf zu werden, nur noch darauf wartet, dass Licht auf sie fällt und der Autor ihrer gewahr wird. Im Vorwort zu "Sechs Personen suchen einen Autor" schreibt Pirandello: "Tatsache ist, dass das Stück wirklich in einer spontanen Erleuchtung der Phantasie konzipiert

wurde, als alle Elemente des Geistes in einem göttlichen Einklang, wie durch ein Wunder, übereinstimmten und tätig waren." [60] Wesentlich scheint uns, bei einer glücklichen Kombination der unaufhörlich wechselnden Phantasiegebilde inne halten zu können. Das Augenmerk, auf sie gerichtet, bewirkt das Aufhören ihrer Turbulenz. Sie beginnen zu erzählen, aber erst, wenn sie merken, dass man ihnen zuhört. Der Autor führt sie ans Licht (des Bewusstseins), lässt sich aber auch von ihnen führen. Führung und Geführtwerden (Bewusstes und Unbewusstes) muss bruchlos ineinander gehen. Der Autor darf nicht zu autoritär, die Gestalten dürfen nicht zu autonom werden.

Der Einklang der Elemente, von dem Pirandello sprach, besteht daher vor allem in der Uebereinstimmung, in der Art des Aufeinandergestimmtseins des Autors und seiner Figuren. Eine unerhörte Treffsicherheit in Auswahl und Schnelligkeit im Wechsel der Standpunkte gehört dazu. Die besondere Art der dazu notwendigen Flexibilität beschreibt Valéry: Der Dichter geht "zwischen seinem Geiste und seinem Modell hin und her und tauscht in jedem Augenblick, was er will gegen das, was er kann, und was er kann, gegen das, was er erreicht." [61]

Das Einfangen der Gestalten geschieht in der Sprache. Die Bezeichnungen für die Vorstellungen müssen zur rechten Zeit bereitgehalten sein, sonst lösen sie sich auf, ehe sie festgehalten werden. Mit anderen Worten: Die Sprache darf nicht hinter dem Ruf der Gestalten zurückbleiben. Tempo der Denkbilder und Rhythmus der Sprache fliessen zu einem Akt zusammen und tragen rein schwingungsmässig schon zur Entfaltung des Sinngeschehens bei. Ihr Auseinanderklaffen wirkt sich im Werk als Stilbruch aus, oder die Handlung selbst kommt ins Stocken. Die Gestalten verblassen, kehren in das lichtlose Dasein des Unbewussten zurück. Das heisst: Der Autor hat keinen Einfall mehr.

Es besteht wohl aber auch die Möglichkeit, dass die Charakterfiguren eines werdenden Dramas, von Absicht des Autors unabhängig, die Führung des Handlungsablaufs übernehmen. Sie reden und handeln, lieben und sterben folgerichtig nach ihrer charakterlichen Beschaffenheit so über den Autor hinweg, dass er nur dann eingreifen muss, wenn sie nicht mehr psychologisch wahr in Erscheinung treten würden. Dies trifft vor allem für die sogenannten 'Figurendramen' zu, wo die Einheit der Handlung in der Figur liegt. Die besondere Prägung einer Gestalt, ihre Eigenart, wie sie unter Umständen handeln würde, schafft die Situation, in der das Stück spielt. Jean Paul sagt: "Der echte Dichter ist (...) nicht der Sprachlehrer seiner Charaktere, d.h. er flickt nicht ihren Dialog nach einem mühsam gehörten Stilistikum der Menschenkenntnis zusammen, sondern er schauet sie wie im Traum lebendig an". 62)

Das Ausserordentliche an Dramenfiguren ist, dass sie gegenüber Personen des realen Lebens immer durch einen besonderen Charakter ausgezeichnet sind. Pirandello lässt eine seiner Gestalten sagen: "Eine Bühnenfigur (...) hat wirklich ein eigenes Leben, das durch ihren Charakter bestimmt wird, und darum ist sie immer 'jemand'. Während ein Mensch (...) im allgemeinen, auch ein 'Niemand' sein kann." 63)

Traumanaloge Betrachtung der Dichtung

Im Gedicht "Traum und Poesie" Hebbels heisst es:

"Träume und Dichtergebilde sind eng miteinander verschwistert,
Beide lösen sich ab oder ergänzen sich still".

Eine alte, wiederkehrende Vorstellung - lange vor der Psychoanalyse - bringt Traum und Dichtung in enge Verbindung. Nicht nur Hebbel, auch Goethe, Jean Paul, Uhland, vor allem aber Dichter der deutschen Romantik empfinden den Zustand des Schaffens als traumähnlich. Auch können Träume - wie Visionen - zum Gedichte gewandelt werden; oder wie bei Ibsen, der vierzehnjährig einen Traum/um 1842/ niederschrieb, dessen Grundmotive sein Leitgedanke wurde und blieb, ein Leben lang. Die Grundstimmung dieses Traums kehrt wieder, von "Peer Gynt" bis zu seinem dramatischen Epilog "Wenn wir Toten erwachen". 64)

Dichter und Denker, später auch Vertreter der Tiefenpsychologie, sehen insbesondere in Zusammenhang der Produktionsweise eine Parallelität zwischen Traum und Dichtung. Aber nicht nur in der Art der Entstehung und des Ablaufs schöpferisch autonomer Prozesse nimmt man eine Analogie an, sondern auch im Rezeptionsvorgang. Auch nach dem Muster der psychoanalytischen Traumdeutung werden dichterische Werke interpretiert.

Die Annahme einer Analogie - die sich keineswegs als allgemeingültig durchgesetzt hat - bedeutet einen Rückgriff auf das Unbewusste. Der Bereich des Schöpferischen wird danach nah dem Unbewussten angesetzt. Bei der Traum - Dichtung - Analogie erhält der bewusste Anteil schöpferischer Arbeit eine sekundäre Bedeutung, die neben der Annahme einer Dominanz unbewusster Prozesse sich bloss als etwas Zusätzliches, als eine nachträgliche Bearbeitung erweist. Selbstverständlich gibt es auch eine letzte, ausschliesslich bewusste Schlichtung eines Werkes. Dies ist jedoch nicht mit

dem bewussten Gestaltungsprozess gleichzusetzen, der Hand in Hand, also gleichzeitig und koordiniert mit dem Schaffen des Unbewussten erfolgen muss.

Am extremsten wird eine über blosse Parallelität hinausgehende Identität von Wilhelm Stekel formuliert: "Zwischen Traum und Dichtung gibt es eigentlich keine Unterschiede." Es sind "fast identische psychische Mechanismen." Nämlich beide schöpften aus dem Unbewussten. [65] Nur mit dem leicht einschränkenden Wörtchen "eigentlich" und "fast" schreckt Stekel von einer eindeutigen Identitätsannahme zurück, gemeint hat er es aber doch. Und worauf gründet er seine Behauptung? Auf nichts anderes, als dass beide aus dem Unbewussten schöpften - wie auch das Kind - fügt er noch hinzu. So allgemein ausgedrückt könnte man allerdings viele Erscheinungen identisch erklären. Bei so summarischer Verallgemeinerung ist es auch kein Wunder, dass er alle Dichter und Künstler für Neurotiker gehalten hat.

Selbst Freud geht nicht so weit wie Stekel, und wo er eine gewisse Analogie oder Aehnlichkeit zwischen Traum und Dichtung sieht, beschreibt er auch sehr genau. Von einer Identität spricht er nirgends.

In dreierlei Hinsicht sucht die psychoanalytische Theorie eine mehr oder weniger enge Verbindung zwischen Traum und Dichtung herzustellen:

1) Innerhalb der Produktionsweise des Unbewussten
2) Zwischen dem dichterischen Werk als Produkt und dem manifesten Traumergebnis
3) Beim Rezeptionsvorgang in Funktionsanalogie zum Produktionsvorgang, bzw. Interpretation analog zur Traumdechiffrierung.

Ad 1) Zum Produktionsvorgang aus der Sicht der Psychoanalyse

Die zentrale These Freuds lautet: Der Traum ist eine Wunscherfüllung. Diese Wunscherfüllung ist zumeist keine direkte, sondern sie findet in Form einer 'Kompromissbildung' statt. Dichtung - wie Traum - ist eine Kompromissbildung, die auf mehr oder weniger verzerrte Weise sowohl unseren Trieben als auch unserer Abwehr gegen sie Ausdruck gibt. [66]

Wie für alle Phantasievorgänge gilt auch für die dichterische Produktion, dass sie Wunscherfüllung und damit auch "Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit" (Freud) ist. Die psychoanalytische Traumkonzeption ist innerhalb des Instanzenmodells - Es, Ich und Ueber-Ich - zu sehen. Zunächst aber kommen die Automatismen des 'Primärvorgangs'* zur Geltung. Der Primärvorgang strebt nach Abfuhr der Erregung, um mit der so gesammelten Erregungsgrösse eine Wahrnehmungsidentität herzustellen. Hauptcharakteristika des Primärvorgangs sind: Verdichtung, Verschiebung, Umkehrung bzw. Verwandlung ins Gegenteil u.a. Bei der Traumarbeit spielt auch die Visualisierung eine wichtige Rolle, das heisst, Umsetzung der Inhalte der einen psychischen Funktionsgruppe in die der anderen.

Auch der 'Sekundärvorgang',** zu dem psychische Leistungen, wie Aufmerksamkeit, Sichten und Zuordnen, Urteilsfällung und Entscheidungen gehören, schaltet sich ein, um statt einer Wahrnehmungsidentität eine Denkidentität zu erzielen. [69]

---

*Nach einem Definitionenregister von N.Groeben ist der Primärprozess eine dem Lustprinzip unterstehende, dem Unbewussten eigene Funktionsweise des psychischen Apparats. [67]

**Sekundärprozess: Das System Vorbewusst-Bewusst kennzeichnende, dem Realitätsprinzip unterstehende Funktionsweise. [68]

Freud hat die Bilder und Inhalte des Traumes als eine "rudimentäre Sprache" begriffen. Er findet es falsch, das Bilderrätsel der Träume, "den Rebus als zeichnerische Komposition zu beurteilen." [70] Freud stellt fest,
1) dass auch die Träume einen durchgehenden Sinn haben;
2) dass das Traumgeschehen sprachliche Struktur hat;
3) dass zwischen latenten und manifesten Traumgedanken zu unterscheiden ist. Erstere sind als Klartext vorgegeben, der Traum gilt dann als 'Entstellung' eines vorgegebenen Textes.

Der Trauminhalt entsteht aus dem Traumgedanken durch partielle Rückwärtsentwicklung. Freud spricht von einem "regredierten Weg", den die Erregung nimmt. "Das Gefüge der Traumgedanken wird bei der Regression in sein Rohmaterial aufgelöst." Die Vorstellung eines regressiven Zerfalls reicht jedoch nicht aus, die Sprachbildung weder im Traum noch in der Dichtung zu erklären. Sobald man zu Fragen der Komposition, zur Beziehung der Traumelemente oder der der Phantasiebilder untereinander und zum Geschehen als Ganzem kommt, werden Zusatzannahmen erforderlich. [71]

Für eine Analogie spricht, dass sowohl die Bildersprache der Dichtung als auch die der Träume durch ein geringes Bewusstsein gekennzeichnet ist. Freud sagt: "Das Denken in Bildern ist ein nur sehr unvollkommenes Bewusstwerden". [72] Das Bildersegen der dichterischen Produktion wird jedoch durch Leistungen, die zum Bereich des Sekundärvorgangs gehören, bedeutsamer Weise ergänzt. Zum Empfang der Bilder tritt die sprachliche Neugestaltung der Bilder hinzu. Daher ist der Anteil der Bewusstseins-Arbeit und die Aktivität der Ich-Instanz bei der dichterischen Produktion von vornherein höher anzusetzen als bei der Traumarbeit.

Dem Bewusstsein kommt die Aufgabe zu, die innere Bewegung der Phantasietätigkeit so zu lenken und die evtl. zu früh einsetzende kritische Kontrolle des Ich so zu bremsen oder hinauszuschieben, dass das entstehende dichterische Gebilde nicht nur keinen Schaden leidet, sondern erst recht unverwechselbare Prägnanz erhält. Kommandiert das Ich zu früh oder zu despotisch, kommt man bald zu der Erkenntnis, dass die Musen nicht marschieren können.

Dichtung entsteht sowohl durch Hingabe ans Unbewusste als auch durch Kontrolle des Ichbewusstseins. So hängt die schöpferische Fähigkeit weitaus nicht nur vom guten Funktionieren des sogenannten Traumbewusstseins und des Unbewussten ab, sondern gleichzeitig muss ein spezifisch ausgewogenes Vermögen des Bewusstseins vorhanden sein, um schöpferisch gelungenen Gebilden hervorzubringen. Ist das ausgleichende Verhältnis des Bewusstseins zum Unbewussten gestört, so kann keine literarisch befriedigende Kunst entstehen. Nicht vom Unbewussten her determiniert, sondern aus dem Zusammenwirken bewusster und unbewusster Komponenten entsteht das dichterische Werk. Eine zu weitgehende Analogie oder gar Identität zwischen der Traumbildung und der dichterischen Produktion soll daher vermieden werden.

Ad 2) Zum Werk- und Traumprodukt

Im dichterischen Werk greifen Mechanismen des Unbewussten und des Bewusstseins ineinander. Daraus ergibt sich die spezifische Zwischenstellung der Dichtung zwischen der Dunkelheit der Triebe und der Klarheit des Verstandes. Die besondere Bedeutung der Dichtung als Produkt ist darin zu sehen, dass sie das Rohmaterial der Träume, Tagträume und Ideen, die aus dem Unbewussten kommen, durch Vermittlung des Ich aufnimmt, schöpferisch umwandelt und bewusst gestaltet.

Die psychoanalytische Texttheorie hingegen fasst das dichterische Werk analog zur manifesten Traumtextur grundsätzlich als Produkt auf, für dessen Zustandekommen vorwiegend unbewusste Prozesse verantwortlich sind. Die Traumdeutung, die "Via regia zur Kenntnis des Unbewussten im Seelenleben" (Freud) wird als Theorie (Traumlehre) und als Methode auch bei der Betrachtung dichterischer Werke angewendet. Durch die Analogie Traum - Dichtung wird der "manifeste" Text als Ergebnis deformierender, assoziativer Prozesse als Ausdruck eines latenten Inhalts aufgefasst. Starobinski sagt: "Die berühmte Unterscheidung (...) zwischen manifestem und latentem Trauminhalt scheint im Bereich der Literatur nicht fruchtbar zu sein". Er begründet seine Ablehnung dadurch, dass er, wie Habermas übrigens auch, eine 'Tiefenhermeneutik' darin sieht, dass das dichterische Wort auf seine Vorbedingungen, "zum Wunsch darunter" zurückgeführt wird. [73]

Als Uebergang zwischen Traum und Dichtung steht die Auffassung der Tagtraum-Produktion. Tagträume sind die allgemeinmenschliche Vorstufe der Dichtung, ohne spezifisch künstlerisch zu sein. Beide sind jedoch auseinanderzuhalten, denn der Tagtraum ist asozial, das Kunstwerk dagegen ist eine soziale Leistung. [74]

Tagträume werden von Freud als "Rohmaterial der poetischen Produktion" angesehen, welche aber Umformungen in zweierlei Hinsicht bedürfen: Der Dichter mildert den Charakter des egoistischen Tagtraumes durch Abänderung und Verhüllung und macht ihn kommunikabel, indem er seinen narzisstischen Anteil verringert; und er besticht uns durch rein formalen, das heisst ästhetischen Lustgewinn, den er uns in der Darstellung seiner Phantasie bietet.[75] Erst durch Bearbeitung der latenten Gehalte, indem sie den Charakter des Nur-Privaten verlieren, werden die Tagträume kommunizierbar. Der erste Schritt dazu - meint R.Wolff: Selektion des Materials. Das Miterleben anderer wird durch eine Thematik möglich, die vielen Einzelmenschen eines Kulturkreises gemeinsam ist, so z.B. durch Schaffung 'überpersönlicher Helden', die für die Identifikation und Projektion des Lesers geeignet sein müssen.[76]

Ad 3) Rezeption in Funktionsanalogie zur Produktion

"Sieht die psychoanalytische Theorie die literarische Produktion in Analogie zum Traum, so gilt das gleiche auch für die literarische Rezeption" - heisst es in Groebens "Literaturpsychologie", in der er ein Konzept einer - ansatzweise - empirischen Literaturwissenschaft aufzustellen sucht.[77] Die Funktionsanalogie zwischen Prozess und Produkt (analog zu jener zwischen Traumarbeit und manifestem Trauminhalt) überträgt Groeben auf das Verhältnis von dichterischem Produkt und Rezeption. Einerseits fasst er die "fiktive Realität des literarischen Werks als Repräsentation einer psychischen Struktur auf", andererseits erklärt er: "Die Aufnahme von Dichtung ist im Nacherleben auf der Dimension der Phantasie mit der Produktion identisch".[78]

R.Wolff, der Herausgeber eines Sammelbandes über "Psychoanalytische Literaturkritik", vertritt ebenfalls, wie Groeben, die Ansicht, der Rezeptionsvorgang verlaufe dem Produktionsvorgang analog. [79)]

Vor allem aber E.Kris betont ein über eine Analogie hinausgehendes Identitätsverhältnis. Er sagt: "Das Aufnehmen von Literatur aktualisiert in umgekehrter Reihenfolge die gleichen Prozesse, wie sie beim Künstler vorgelegen haben". Etwas einschränkend sagt er an gleicher Stelle: "Es mögen zwar Gradunterschiede vorliegen (...), aber Prozesscharakteristika und Funktion sind die gleichen für Produktion und Reproduktion: 'Abfuhr und Phantasiebefriedigung der ihnen gemeinsamen, unbewussten Wünsche' (Rank & Sachs)". Kris meint: Durch die Identifikation mit dem Künstler - über das Werk - kommt der Leser zu einer eigenen "reproduktiven Kreativität", diese muss ebenfalls alle Charakteristika der zensurnahen Verhüllung, bzw. Symbolisierung, von Unbewusstem zeigen. [80)]

Diese psychoanalytische Kunstbetrachtungsweise von Kris geht z.T. auf die von Rank & Sachs zurück. Beide sahen auch im ästhetischen Bereich Analogien zwischen den Wirkungsweisen vom Kunstwerk und Traum. Rank wiederum greift auf Artur Drews Erklärungen der ästhetischen Grundphänomene zurück. Drews brachte - um 1901 - "die symbolisierende Tätigkeit" des Schöpferischen mit der Tätigkeit des Traumbewusstseins in Zusammenhang und sah darin den "Kern des ästhetischen Verhaltens". Er beruhe auf der Fähigkeit, Symbole zu schaffen, die eigenen "subjektiven Zustände in ein objektives Gewand zu kleiden und in Bilder, Gestalten und Vorgänge umzuwandeln." Die symbolisierende Tätigkeit, die dem Unbewussten, resp.dem Traumbewusstsein zuzuordnen ist, dient sowohl dem Künstler als auch dem Leser dazu, Inhalte zu aktivieren, die dem Kunstwerk bzw. dem Bewusstsein des 'Geniessenden' zugeführt werden.

Dem Regressionsphänomen nicht unähnlich beschreibt Drews die Funktionsweise des Traumbewusstseins: "Das Traumbewusstsein zeigt eine Herabminderung der Intelligenz ins Kindliche, Unentwickelte, Rudimentäre, Naive"; und ähnlich erweist sich "das ästhetische Verhalten mit seiner instinktiven Symbolisierungstendenz geradezu als ein zeitweiliger atavistischer Rückschlag in die Kindheitsanschuungen der Menschheit (...), wo jeder Gegenstand lebendig erscheint." [81)]

Unter den neueren Vertretern psychoanalytischer Kunstbetrachtung gibt es auch Autoren, die eine Funktionsanalogie zwischen Produktion und Rezeption befürworten. Nach S.O. Lesser wird die Rezeption zum grössten Teil als unbewusst angesetzt. In seiner Theorie der aktiven Rezeption literarischer Werke unterscheidet er drei Stadien:

1) Zunächst setzt die unbewusste Rezeption den Leser instand, Beziehungen innerhalb des literarischen Werks zu sehen, Schlussfolgerungen zu ziehen und damit neue Verbindungen zu schaffen, kurz, zu interpretieren.
2) Auf der zweiten Stufe wird über die Identifikation mit einzelnen Teilen (bzw.Charakteren und Problemstellungen) des dichterischen Werks eine aktivere Stellung eingenommen (siehe auch Kris' "reproduktive Kreativität").
3) die letzte Stufe besteht in einer Art aktiver Weiterproduktion: Der Leser führt - in Analogie zum Tagträumen - die gelesenen Teile weiter aus, er analogisiert. [82)]

Wir sehen in der von Lesser aufgeführten Rezeption des Lesers, nämlich in Schaffung von Beziehungen und Verbindungen innerhalb des dichterischen Werks, in Schlussfolgerungen und Interpretationen, Vorgänge, die keineswegs unbewusst, sondern vielmehr als bewusst gerichtete Tätigkeiten aufzufassen sind. Die bei der aktiven Weiterproduktion (analogize) des Lesers mobilisierten psychischen Vorgänge müssen weder in Erlebnisqualität noch -intensität analog zu denen des Autors ausfallen.

Die Annahme einer Analogie oder gar Identität zwischen unbewussten Traumzuständen und dichterischer Produktion, sowie eine dazu hinzutretende Funktionsanalogie der literarischen Rezeption, sollte daher, trotz gewisser Aehnlichkeiten in den Prozesscharakteristika, zurückgewiesen werden. Wir schliessen uns Dichterdenkern unseres Jahrhunderts an, die zwar eine enge Verbindung zwischen Traum und Dichtung sehen, uns jedoch davor warnen, beide auf einer Ebene zu betrachten. Paul Valéry schreibt: "Wir müssen uns allzeit hüten, dem modernen und allgemein verbreiteten Missverständnisse zu erliegen, Traum und Poësie deckten sich." [83] Und A.Malraux sagt: "Kunst ist eben nicht Traum, sondern Herrschaft über den Traum." [84]

Literaturangaben

I. Das Zusammenspiel von Bewusstsein und Unbewusstem

1) Carus, C.G. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele. Leipzig 1931 /zuerst 1846/.

2) Platner, E. Philosophische Aphorismen. Leipzig 1793.

3) Schelling, F.W. Sämtl.Werke. Bd.7. Stuttgart 1856-61.

4) Jean Paul. Selina oder Ueber die Unsterblichkeit der Seele. Berlin o.J.

5) Freud, S. zitiert nach J.Starobinski: Psychoanalyse und Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.

6) Freud, S. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge. Frankfurt a.M.: Fischer 1969.

7) i.b.

8) Mann, Th. Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte. Zitiert nach O. Marquard a.a.O.

9) Starobinski, J. Psychoanalyse und Literatur. a.a.O.

10) i.b.

11) Jung, C.G. Psychologische Typen. (Definitionen S.587 ff.). Zürich: Rascher 1942.

12) Jung, C.G. Ueber das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft./erstmal 1930/. Olten: Walter 1971.

13) Jung, C.G. Vgl. 11)

14) Piaget, J. & B.Inhelder. Die Psychologie des Kindes. Olten: Walter 1972.

15) Spitz, R. Eine genetische Feldtheorie der Ichbildung. Frankfurt a.M.: Fischer 1972.

16) Freud, S. Abriss der Psychoanalyse /1938/. Fischer TB 47.

17) i.b.

18) Nunberg, H. Allgemeine Neurosenlehre auf psychoanalytischer Grundlage. Aufl.3. Bern: Huber 1971.

19) Freud, S. Vgl. 6)

20-21) i.b.

22) Rank, O. & H.Sachs. Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften. Wiesbaden 1913.

23) Freud, S. Gesammelte Werke. Bd.14. London 1940 ff.

24) Holland, N. Form als Abwehr. In: Psychoanalytische Literaturkritik; hg.von R.Wolff. München 1975.

25) Groeben, N. (Hg.) Literaturpsychologie; Literaturwissenschaft zwischen Hermeneutik u.Empirie. Stuttgart: 1972.

26) Hartmann, H. Essays on Ego psychology. New York 1964.

27) Balint, M. Therapeutische Aspekte der Regression. Stuttgart: Klett 1970.

28) i.b.

29) Scharfetter, Ch. Allgemeine Psychopathologie. Stuttgart: Thieme 1976.

30) Freud, S. Vorlesungen ... a.a.O. vgl.6)

31) i.b.

32) Kris, E. Zitiert nach J.Spector: Freud und die Aesthetik. München: Kindler 1973.

33) Maslow, A.H. Zitiert nach N.Groeben. Vgl.25)

34) Ricoeur, P. Die Interpretation; Ein Versuch über Freud. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.

35) Schiller, F. Zitiert nach O.Rank: Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage. Aufl.2. Wien u.s.: Deuticke 1926.

36) i.b.

37) Bergler, E. The writer and psychoanalysis. New York 1950.

38) Freud S. Das Ich und das Es. Ges.Werke.Bd.13. a.a.O.

39) Marquard, O. Zur Bedeutung der Theorie des Unbewussten für eine Theorie der nicht mehr schönen Kunst. In: Die nicht mehr schönen Künste; hg.v.H.R.Jauss.München 1968.

40) Freud, S. Vorlesungen ... a.a.O. vgl.6)

41) Rank, O.& H.Sachs. Die Bedeutung ... a,a.O. vgl.22)

42-49) Freud, S. Vorlesungen ... vgl. 6)

50) Groeben, N. (Hg.) Literaturpsychologie. Vgl.25)

51) Rank, O.& H.Sachs. Vgl.22)

52) Freud, S. Zitiert nach O.Marquard. Vgl.39)

53) Marquard, O. i.b.

54) Freud, S. Vorlesungen ... Vgl.6)

55) Freud, S. Ges.Werke. Band 6.

56) Freud, S. Zitiert nach O.Marquard.

57) Marquard, O. a.a.O. Vgl.39)

58) i.b.

59) Freud, S. Vorlesungen ... Vgl.6)

60) Marquard, O. a.a.O. Vgl.39)

61) i.b.

62-64) Iser, W. Vgl.39)

65) Pongs, H. Psychoanalyse und Dichtung /1933/. In: Psychoanalyse und Literaturwissenschaft; hg.v.B.Urban. Tübingen 1973.

66) Bleuler, E. Lehrbuch der Psychiatrie. Aufl.13.Berlin 1975.

67) Pongs, H. Vgl.65)

68) i.b.

69) Jung, C.G. Psychologische Typen. a.a.O. vgl.11)

70) Scharfetter, C. Allgemeine Psychopathologie. Vgl.29)

71) Rank, O. & H.Sachs. Die Bedeutung ... a.a.O. Vgl.22)

72) i.b.

73) Spitteler, C. Wie dichtet man aus der blauen Luft? Zitiert nach O.Rank: Das Inzestmotiv ... vgl.35)

74) Valéry, P. Ueber Kunst. Essays. Frankfurt a.M. 1959.

75) Benn, G. Gesammelte Werke. Bd.4. Wiesbaden 1968.

76) Rank, O. & H.Sachs. Aesthetik und Künstlerpsychologie. In: Psychoanalyse u.Literaturkritik. Vgl.24)

77) Freud, S. Der Wahn u.die Träume in W.Jensens 'Gradiva'. Studienausg. Band X. Frankfurt a.M.: Fischer 1969.

78) Rank, O. & H.Sachs. Vgl.22)

79) i.b.

80) Jung, C.G. Ueber die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk /1922./ Ges.W.XV.

81-84) i.b.

89) Jung, C.G. a.a.O. Vgl.80)

90) Ribot, T.A. Zitiert nach Wellek & Warren: Theorie der Literatur. Bad Homburg 1959.

91) Spitteler, C. a.a.O. Vgl.73)

92) Freud, S. Zur Psychopathologie des Alltagslebens.G.W.IV.

93) Wellek R. & A.Warren. Theorie der Literatur. Vgl.90)

94) i.b.

95) Jung, C.G. Psychologische Typen a.a.O.

96) i.b.

97) Dilthey, W. Zitiert nach O.Rank. Vgl.35)

98-99) Freud, S. Vorlesungen ... a.a.O.

100) Wolff, R. Psychoanalytische Literaturkritik. Vgl.24)

101) Sachs, H. Gemeinsame Tagträume. Imago, 5. Wien 1924.

102) Freud, S. Der Dichter und das Phantasieren. Vgl.77)

103-104) Freud, S. Vorlesungen ... a.a.O.

105) Freud, S. Zitiert nach J.Spector. Vgl.32)

106-107) Béguin, A. Traumwelt u.Romantik. Bern: Francke 1972.

108) Neumann, E. Ursprungsgeschichte des Bewusstseins. München: Kindler o.J.

109-110) Jung, C.G. Psychologische Typen. a.a.O.

111) Benn, G. Ges.Werke. Bd.4. a.a.O.

112-114) Neumann, E. Ursprungsgeschichte ... Vgl.108

115-116) Hörmann, H. Psychologie der Sprache. Berlin 1967.

117-118) Whorf, B.L. Sprache - Denken - Wirklichkeit. Reinbek b.Hamburg 1963 ib.71.

119) Scharfetter, C. Allg.Psychopathologie. Stuttgart 1976.

120) Sapir, E. Die Sprache. München u.a.: Huber 1961.

121) Whorf, B.L. Sprache ... a.a.O.

122) Kutschera, F. Sprachphilosophie. UTB 1971.

123) Humboldt, W.v. Zitiert nach H.Hörmann. Vgl.115)

124) Sapir, E. Die Sprache. a.a.O.

125) Whorf, B.L. Sprache ... a.a.O.

126) Nietzsche, F. Zitiert nach H.-M.Zöllner.Diss.Zürich 1972.

127) Scharfetter, C. Allg.Psychopathologie. a.a.O.

128) Jung, C.G. Psychologische Typen. a.a.O.

129) Osgood zitiert nach H.Hörmann. Vgl. 115)

130) Nietzsche, F. Vgl.126)

131) Jung, C.G. Psychologische Typen. a.a.O.

132-136) Kleist, H.v. Zur Poetik. Reinbek b.Hamburg 1964.

137) Hegel, G.W.F. Zitiert nach P.Szondi: Theorie des modernen Dramas. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963.

138) Hörmann, H. Psychologie der Sprache. a.a.O.

139) Habermas, J. Erkenntnis und Interesse. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1968.

140) Gadamer, H.-G. Wahrheit und Methode. Tübingen 1965.[2]

141) Dilthey, W. Zitert nach J.Habermas. Vgl.139)

142) Cassirer, E. Philosophie der symbolischen Formen. Bd.1. Tübingen 1954(Aufl.2).

143-144) Dilthey, W. Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie. Ges.Schriften.Bd.5/1. 1968.[5]

145) Goeppert, S. & H.C.Goeppert. Sprache u.Psychologie. Reinbek b.Hamburg: Rowohlt 1973.

146) Scharfetter, C. Allg.Psychopathologie. a.a.O.

147) Jappe, G. Ueber Wort und Sprache in der Psychoanalyse. Frankfurt a.M.: Fischer 1971.

148-149) Ricoeur, P. Die Interpretation. Vgl.34)

150) Wehrli, M. Allgemeine Literaturwissenschaft. 1969[2].

151) Emrich, W. Das Problem der Symbolinterpretation. In: Werkinterpretation; hg.v.H.Enders. Darmstadt 1967.

152) Benn, G. Vgl.75)

153) Freud, S. Ges.Werke. Band 13. London 1940 ff.

154) Starobinski, J. Psychoanalyse und Literatur. a.a.O.

155) Freud, S. Zitert nach J.Habermas. Vgl.139)

156) Freud, S. Abriss der Psychoanalyse. a.a.O.

157) Ferenczi, S. Zitiert nach G.Jappe. Vgl.147)

158) Habermas, J. Erkenntnis und Interesse. a.a.O.

II. Schamanismus, Dichtung und Psychologie

1) DTV-Lexikon in 20 Bänden. München: DTV 1968.

2) Eliade, M. Schamanismus und archaische Ekstasetechnik. Zürich: Rascher 1957.

3) Novalis. Werke - Briefe - Dokumente. Bd.1. Heidelberg: Lambert Schneider 1953.

4) Spencer, H. Zitiert nach O.Behaghel: Bewusstes und Unbewusstes im dichterischen Schaffen. Leipzig 1907.

5) Eliade, M. Schamanismus ... a.a.O.

6) Diószegi, V. Sámánizmus. /Ungarisch/ Budapest 1962.

7) Novalis. Werke ... a.a.O.

8) Benn, G. Gesammelte Werke. Bd.4. Wiesbaden 1968.

9-13) Eliade, M. Schamanismus ... a.a.O.

14) Ohlmarks, A. Studien zum Problem des Schamanismus. Kopenhagen 1938.

15) Eliade, M. a.a.O.

16) i.b.

17) Muschg, W. Tragische Literaturgeschichte. Bern 1957.[3]

18) Wagner, R. Zitiert nach O.Rank: Das Inzestmotiv... a.a.O.

19) Ibsen, H. Ges.Werke. Bd.5: Wenn wir Toten erwachen. Berlin: Fischer 1907.

20) Wellek, R.&A.Warren. Theorie der Literatur. a.a.O.

21) Flaubert, G.Zitiert nach O.Behaghel. a.a.O.

22) Behagehl, O. Bewusstes und Unbewusstes ... a.a.O.

23) Wellek, R.& A.Warren. Theorie der Literatur. a.a.O.

24) Schiller, F. Zitiert nach O.Behaghel. a.a.O.

25) Wellek, R.& A.Warren. a.a.O.

26) Pound, Ezra. a.a.O.

27) Trilling, L. Psychoanalyse und Literatur. In: Der Monat 1951.

28) Mauron, C. Die Psychokritik und ihre Methode. In: Psychoanalytische Literaturkritik. München 1975.

29) i.b.

30) Groeben, N. Literaturpsychologie. Stuttgart 1972.

31) Marquard, O. In: Die nicht mehr schönen Künste./Sammelband/ hg.v.H.R.Jauss. München: Fink 1968.

32) Freud, S. Ges.Werke. Bd.XIV. Vorwort zu M.Bonaparte ... a.a.O.

33) Ludwig, O. Zitiert nach O.Behaghel. a.a.O.

34) Goethe, J.W. Zitiert nach O.Rank: Das Inzestmotiv ... a.a.O.

35) Dehorn, W. Psychoanalyse und neuere Dichtung. In: Psychoanalyse u.Literaturwiss.; hg.v.B.Urban. a.a.O.

36) Groeben, N. Literaturpsychologie. Stuttgart 1972.

37) Lévy-Strauss, C. Strukturale Anthropologie. Frankfurt a.M.:Suhrkamp 1967.

38) Behaghel, O. Bewusstes und Unbewusstes ... a.a.O.

39) i.b.

40) Benn, G. Ges.Werke. Band 4. a.a.O.

41) Starobinski, J. Psychoanalyse und Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.

42) Pirandello, L. Dramen. Bd.1: So ist es, wie es Ihnen scheint. München: Müller o.J.

43) Kris, E. Probleme der Aesthetik. In: Psychoanalytische Literaturkritik; hg.v.R.Wolff. München: Fink 1975.

44) Starobinski, J. Psychoanalyse und Literatur. a.a.O.

45) Freud, S. Zitiert nach J.Spector: Freud und die Aesthetik. München: Kindler 1973.

46) Jung, C.G. Psychologie und Dichtung. Ges.Werke, Bd.15. Olten: Walter 1971.

47) Rank, O. Das Inzestmotiv in Dichtung ... a.a.O.

48) Schiller, F. Schriften zur Philosophie und Kunst. München: Goldmann 1964.

III. Das Verhältnis von Psychologie und Dichtung

1) Dilthey, W. Ideen über eine beschreibende u.zergliedernde Psychologie. Ges.Schriften, Bd.5/1. Stuttgart 1968.

2) Kayser, W. Das sprachliche Kunstwerk. Bern 1969. 14.Aufl.

3) i.b.

4) Matt,P.v. Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Freiburg: Rombach 1972.

5) Pongs, H. Psychologie und Dichtung. In: Psychoanalyse und Literaturwiss.; hg.v.B.Urban. Tübingen 1973.

6) Marcuse, L. Freuds Aesthetik. In: Psychoanalytische Literaturkritik. München: Fink 1975.

7) Freud, S. Vorwort zu M.Bonaparte. Ges.Werke, XIV. a.a.O.

8) Freud, S. Dostojewski und die Vatertötung. Stud.ausg.; Band, X. Frankfurt a.M.: Fischer 1969.

9) Starobinski, J. Psychoanalyse und Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.

10) Freud, S. Goethe-Preis (1930). Stud.ausg. Band X. Frankfurt a.M.: Fischer 1969.

11) i.b.

12) Grolmann, A.v. Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. In: Vgl.5)

13) Volhard E. Zitiert nach W.Beutin (Hg.). In: Literatur und Psychoanalyse. München: Nymphenburger Verl. 1972.

14) Wehrli, M. Allgemeine Literaturwissenschaft.Bern 1969^2.

15) i.b.

16) Körner, J. Zitiert nach W.Beutin. In: Vgl.13)

17) Rank, O. Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage. Aufl.2. Wien & Leipzig: Deuticke 1926.

18) Wolff, R. Psychoanalytische Literaturkritik. Vgl.6)

19) Jung, C.G. Psychologie und Dichtung. Ges.Werke, Bd.15. Olten: Walter 1971.

20) Wellek, R.& A.Warren. Theorie der Literatur. Bad Homburg 1959.

21) Jung, C.G. Ueber die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk. Ges.Werke, Bd.15.

22) Ricoeur, P. Die Interpretation. Frankfurt a.M. 1974.

23) Stekel, W. Dichtung und Neurose. Wiesbaden 1909.

24) Fraiberg, L. Zitiert nach N.Groeben. In: Literaturpsychologie. Stuttgart: Kohlhammer 1972.

25) Trilling, L. i.b.

26) Muschg, W. Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. In: Pamphlet und Bekenntnis. Olten: Walter 1968.

27) Freud, S. Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit. Studienausg., Bd.X.

28) Rank, O. Das Inzestmotiv ... a.a.O.

29) Muschg, W. Psychoanalyse ... a.a.O.

30) Rank, O. Das Inzestmotiv ... a.a.O.

31) Jung, C.G. Psychologie und Dichtung. a.a.O.

32) Muschg, W. Psychoanalyse ... a.a.O.

33) Wehrli, M. Allgemeine Literaturwissenschaft. a.a.O.

34) Hoffman, F.J. Psychologie und Literatur. In vgl.13)

35) Lesser, O. Die Funktionen der Form. In vgl.13)

36) Holland, N. Form als Abwehr. In vgl.6)

37) Valéry, P. Ueber Kunst. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1959.

38) Benn, G. Ges.Werke, Bd.4. Wiesbaden 1968.

39) Wehrli, M. Allgemeine Literaturwissenschaft. a.a.O.

40) Muschg, W. Psychoanalyse und Literatur... a.a.O.

41) Emrich, W. Das Problem der Symbolinterpretation. In: Werkinterpretation; hg.v.H.Enders. Darmstadt 1967.

42) Muschg, W. Psychoanalyse und ... a.a.O.

43) Starobinski, J. Psychoanalyse und Literatur. a.a.O.

44) Rank, O.& H.Sachs. Das Unbewusste und seine Ausdrucksformen. Wiesbaden 1913.

45) Vgl.auch W.Muschg 26)

46) Jung, C.G. Gestalten des Unbewussten. Zürich 1950.

47) i.b.

48) Reh, A.M. Psychologische u.psa.Interpretationsmethoden in der Lit.wiss./Sammelband/ hg.v.W.Paulsen. 1971.

49) Groeben, N. Literaturpsychologie. a.a.O.

50) Kant, I. Zitiert nach K.Jaspers. In: Vernunft und Freiheit. Zürich: Ex Libris o.J.

51) Dorsch, F. Psychologisches Wörterbuch. Bern: Huber 1963.

52) Spengler, O. Der Untergang des Abendlandes. München: Beck 1963.

53) i.b.

54) Hofmannsthal, H.v. Die prosaischen Schriften. Bd.2. Berlin: Fischer 1907.

55) Weygandt, W. Die abnormen Charakter bei Ibsen. In: Grenzfragen des Nerven- u.Seelenlebens, Bd.8/50(1907).

56) i.b.

57) Reik, Th. Zitiert nach W.Beutin (Hg.). Vgl.13)

58) Freud, S. Einige Charaktertypen ... a.a.O. Vgl.27)

59) Eichner, H. Dichterische Absicht und literarische Deutung. In vgl.48)

6o) Pirandello, L. Dramen. Bd.1: Sechs Personen suchen einen Autor. München: Müller o.J.

61) Valéry, P. Ueber Kunst. a.a.O.

62) Jean Paul. Zitiert nach A.Béguin: Traumwelt der Romantik. Bern: Francke 1972.

63) Pirandello, L. Vgl.60)

64) Ibsen, H. Ges.Werke. Bd.5: Wenn wir Toten erwachen. Berlin: Fischer 1907.

65) Stekel, W. Dichtung und Neurose. Wiesbaden 1909.

66) Lesser, O. Funktionen der Form. a.a.O. Vgl.35)

67) Groeben, N. Literaturpsychologie a.a.O.

68) i.b.

69) Jappe, G. Ueber Wort und Sprache in der Psychoanalyse. Frankfurt a.M.: Fischer 1971

70) Freud, S. Traumdeutung. Ges.Werke, Bd.2-3. London 1940-

71) Jappe, G. Ueber Wort ... a.a.O.

72) Freud, S. Traumdeutung. a.a.O.

73) Starobinski, J. Psychoanalyse u.Literatur. a.a.O.

74) Sachs, H. Gemeinsame Tagträume. Imago, V. Wien 1924.

75) Wolff, R. Psychoanalytische Literaturkritik. a.a.O.

76) i.b.

77) Groeben, N. Literaturpsychologie. a.a.O.

78) i.b.

79) Wolff, R. Psychoanalytische Literatur... a.a.O.

80) Kris, E. Zitiert nach N.Groeben. a.a.O.

81) Drews, A. Das ästhetische Verhalten und der Traum. Preuss.Jahrbuch, Bd.104 (1901/2).

82) Lesser, O. Die Funktionen der Form. a.a.O.

83) Valéry, P. Ueber Kunst. Essays. a.a.O.

84) Malraux, A. Stimmen der Stille. Zürich: Ex Libris 1956.

Lebenslauf

Ich wurde am 7.Juni 1938 in Budapest geboren. Dort schloss ich die Mittelschulausbildung mit Matura ab. Im November 1956 kam ich in die Schweiz. Nach einer Ausbildung als medizinische Laborantin arbeitete ich als solche 5 Jahre. Danach war ich sieben Jahre an der Hauptbibliothek der ETH Zürich tätig. Während dieser Zeit besuchte ich einzelne Vorlesungen an der Universität Zürich. 1971 erhielt ich das Bürgerrecht der Gemeinde Rüschlikon mit dem Landrecht des Kantons Zürich.

Mit dem Sommersemester 1972 begann ich mein Studium in Psychologie (Hauptfach), Psychopathologie und Religionsgeschichte an der Universität Zürich. Um mich intensiv meinem Studium widmen zu können, legte ich meine Berufstätigkeit nieder; ich erhielt Stipendium von Kanton Zürich. Während des zweiten Semesters legte ich die linguistische Propädeutikumsprüfung ab. Im Dezember 1976 absolvierte ich an der Universität Zürich die Lizentiatsprüfungen. Anschliessend begann ich die Arbeit an der Dissertation, von der ich voll beansprucht gewesen war.